



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

مصورو الجماعات الفنية في مصر خلال الأربعينات
Painters of art groups during the fourties in Egypt

رسالة مقدمة من

الباحث / سمير محمود عبدالفضيل

المعيد بكلية الفنون الجميلة
جامعة المنيا

إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
الحصول على درجة الماجستير
فى الفنون الجميلة (تخصص تصوير)

إشراف الاستاذ الدكتور

صابر محمد عبد ابراهيم

الأستاذ بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة
جامعة حلوان

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
مراقبة الدراسات العليا

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاصة
بالدارس / سمير محمود عبدالفضيل

إنه في يوم الثلاثاء الموافق ٢٠٠٧/ ١٩٩٧م في تمام الساعة الثامنة وذلك بمبنى كلية
الفنون الجميلة بالقاهرة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. صابر محمود إبراهيم أستاذ بقسم التصوير بالكلية مشرفاً
أ.د. مصطفى أمين الفقى وكيل كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عضواً
أ.د. محسن محمد الخضراوى عميد كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا السابق
والأستاذ المتفرغ بالكلية حالياً عضواً

وذلك لمناقشة الدارس / سمير محمود عبدالفضيل فى الرسالة المقدمة منه إلى الكلية
وموضوعها :

مصورو الجماعات الفنية فى مصر خلال الأربعينات

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم ، وقرروا صلاحيتها للمناقشة
وبعد العرض الشفوى ومناقشة الدارس علنياً ، وبعض الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة
للدراستات العليا بكليات جامعة حلوان ، وبعد المداولة بين الأعضاء قررت اللجنة منح
الدارس / سمير محمود عبدالفضيل درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير .

أعضاء اللجنة

أ.د. صابر محمود إبراهيم

أ.د. مصطفى أمين الفقى

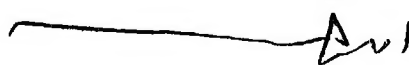
أ.د. محسن محمد الخضراوى

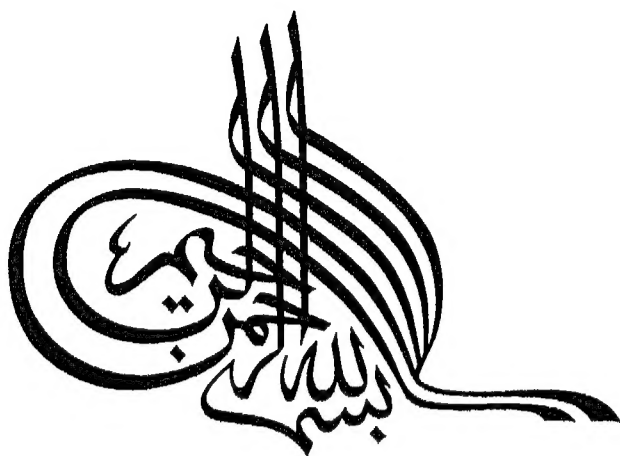
التوقيع





بسم الله الرحمن الرحيم





قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت

العليم الحكيم

﴿ صدق الله العظيم ﴾

الشكر والتقدير

بعد حمد الله تعالى وشكره على توفيقى فى إنجاز هذا البحث يجب أن أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل أساتذتى الأعزاء على ما قدموه لى من توجيه ومساعدة ساهمت فى إنجاز هذا البحث .

وأخص بالشكر والتقدير الأستاذ الدكتور / صابر محمود على تفضله بالإشراف على هذه الرسالة ، وكذلك على مجهوداته المخلصة من خلال توجيهاته وإرشاداته ، وعلى عنايته بوضع كل كلمة أو مصطلح فى مكانه الصحيح ، وعلى معلوماته الوفيرة التى أمدنى بها ، وحرصه على مراجعة النص فنياً ولغوياً طوال فترة إعدادها .

كما أخص بالذكر
الأستاذ الدكتور / مصطفى الفقى والأستاذ الدكتور / محسن الخضراوى
على قبولهما المشاركة فى لجنة التحكيم وكذلك على نصائحهما المثمرة ،
كما أتقدم بالشكر لكل من قام بمعاونتى فى هذا البحث .

والله ولى التوفيق

إلهام

إلى مروح عمى عبد الناصر الذى تآقت نفسه دوماً إلى هذا اليوم

كما أهديها إلى والدتى الحبيبة أطال الله فى عمرها .

فهرست الرسالة

الموضوع	الصفحة
فهرست الرسالة	١
فهرست الأشكال	٦
مقدمة البحث	١١
أهمية البحث	١٢
حدود البحث	١٢
أهداف البحث	١٢
منهج البحث	١٢

الفصل الأول

واقع الحركة التشكيلية في أوائل القرن العشرين في مصر .

- الظروف الاجتماعية والثقافية قبل وبعد ظهور الجماعات الفنية	١٣
الحالة الاجتماعية و الثقافية في مصر	١٣
العادات والتقاليد	١٥
المعتقدات الدينية	١٥
الحالة السياسية في مصر	١٦
- الحركة التشكيلية في مصر حتى ظهور الجماعات الفنية	١٧
التصوير في مصر قبل القرن العشرين	١٧
الفنانون المستشرقون في مصر	١٧
مدرسة الفنون وتاريخ جديد لفن تشكيلي مصرى	١٨

الفصل الثاني

جماعة الفن والحرية

تمهيد	٢٢
المناخ الذى نضجت فيه الثلاث جماعات	٢٢
المناخ الذى نشأت فيه جماعة الفن والحرية	٢٤

الموضوع	الصفحة
تأسيس جماعة الفن والحرية	٢٤
- رمسيس يونان	٢٧
أهمية ظهوره	٢٧
بدايته السريالية	٢٧
أثر الاتجاهات الفنية الأوروبية الحديثة عليه	٢٩
تحليل أعماله	٣١
مرحلته التجريدي	٣٣
- كامل التلمساني .. نشأته ونشاطه	٣٩
السرياليين ومنه التلمساني	٣٩
سمات الرؤية الفنية للتلمساني	٤١
- فواد كامل .. نشأته ونشاطه	٤٥
السريالية في أعماله	٤٥
معالجة الفنية	٤٦

الفصل الثالث

جماعة الفن المعاصر

- هدف تكوين الجماعة	٥٥
أفكار الجماعة	٥٥
العلاقة بين مفهوم الجماعة وجماعة الفن والحرية	٥٧
- حسين يوسف أمين .. نشأته وحياته	٥٨
تحليل أعماله	٥٨
- عبد الهادي الجزار .. البيئة وأثرها على نشأته	٦٣
الجزار و السريالية	٦٤
تحليل بعض أعماله الفنية	٦٧
- حامد ندا .. نشأته وحياته	٧٥
الاتجاهات الأوروبية الحديثة وأثرها على أعماله	٧٧
تحليل أعماله الأولى	٨١
الانتقال من التجسيم إلى التسطيح	٨٣

الموضوع	الصفحة
المرحلة الثانية فى أعماله	٨٥
السمات الفنية لهذه المرحلة	٨٥
- سمير رافع .. نشأته وحياته	٨٨
منابع الرؤية عندة	٨٨
الفن الغربى وأثره على أعماله	٨٩
تحليل لبعض أعماله	٩٢
- محمود خليل	٩٦
الريف وأثره على أعماله	٩٦
المعالجة الفنية فى أعماله مع تحليل لبعضها	٩٦
- سالم الحبشى	١٠٠
منابع الرؤية وأثر الفن الغربى على أعماله	١٠٠
تحليل لبعض لوحاته	١٠٠
- إبراهيم مسعودة	١٠٣
منابع الرؤية فى لوحاته	١٠٣
الاتجاهات الحديثة وأثرها على أعماله مع تحليلها	١٠٣
- كمال يوسف وبدايته الفنية	١٠٧
السمات المصرية فى أعماله	١٠٧
معالجته الفنية من خلال تحليل أعماله	١٠٧
- ماهر رائف	١١١
المؤثرات التى ساهمت فى تطويره الفنى	١١١
منابع الرؤية فى أعماله مع تحليل لبعضها	١١١

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث

تكوين الجماعة	١١٧
- حامد عويس	١١٨
المؤثرات المختلفة التى ساهمت فى تطوره الفنى	١١٨
معالجته الفنية	١٢٠

الموضوع	الصفحة
- عز الدين حمودة	١٢٦
التحولات الفنية فى أعماله	١٢٦
الصورة الشخصية فى أعماله	١٢٧
- زينب عبد الحميد	١٣٢
الحياة الشعبية وأثارها على أعمالها	١٣٢
الرؤية الفنية فى أعمالها مع تحليل بعض منها	١٣٤
- يوسف سيده	١٣٩
منابع الرؤية عنده	١٣٩
أثر الفن الغربى على أعماله	١٤٠
رؤيته الفنية وانعكاسها على لوحاته	١٤٢
- صلاح يسرى	١٤٨
مصادر الرؤية عنده	١٤٨
أثر الاتجاهات الحديثة ومدارس الفن الغربى على أعماله	١٤٨
دراسة تحليلية لبعض أعماله	١٤٩
- جاذبية سرى	١٥٤
الحياة اليومية الشعبية وأثرها على لوحاتها	١٥٤
المؤثرات الحديثة على أعمالها	١٥٦
الاطفال فى أعمالها	١٥٦
شخص المرحلة الأولى مع تحليلها	١٥٦
المرحلة الثانية وتحليل بعض أعمالها	١٦١
- وليم اسحاق	١٦٥
المؤثرات التى أثرت على أعماله	١٦٥
تحليل لبعض أعماله	١٦٥
- نتائج وتطبيقات الباحث فى فن التصوير	١٧٠
الخاتمة	١٧٥

الموضوع الصفحة

قائمة المراجع

- ١٧٦ أولاً :- مراجع باللغة العربية
- ١٧٧ ثانياً :- مراجع باللغة الاجنبية

ملخصات البحث

- ١٧٨ ملخص البحث باللغة العربية
- ١٨٢ ملخص البحث باللغة الانجليزية

فهرس الأشكال

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم العمل	رقم الصفحة
١	هنرى مور	إمرأة مضجعه	٣٠
٢	ماكس أرنست	نابليون فى الصحراء	٣٠
٣	رمسيس يونان	العشق المقترس	٣٢
٤	رمسيس يونان	تفاعلات	٣٢
٥	سلفادور دالى	الحرب الأهلية	٣٤
٦	رمسيس يونان	إمرأة مستلقيه	٣٤
٧	جورج روه	وجوه فى الكنيسه	٣٦
٨	رمسيس يونان	عائله	٣٦
٩	رمسيس يونان	على سطح الرمال	٣٧
١٠	رمسيس يونان	طوطم	٣٧
١١	رمسيس يونان	نبح وصخور	٣٨
١٢	رمسيس يونان	نذير العاصفة	٣٨
١٣	جورج روه	محظية السلطان	٤٠
١٤	مارسيل دوشامب	الملابس البالية	٤٠
١٥	كامل التلمسانى	بدون عنوان	٤٢
١٦	مارك شاجال	باريس من النافذه	٤٢
١٧	كامل التلمسانى	وجوه	٤٤
١٨	بيت موندريان	لوحة رقم ٢	٤٨
١٩	كاندنسكى	تكوين ٢	٤٨
٢٠	فؤاد كامل	رهبان الرغبة	٥٠
٢١	بيكاسو	جرنيكا	٥٠
٢٢	فؤاد كامل	حلم مرهق	٥٢
٢٣	فؤاد كامل	المرأة والورده	٥٢
٢٤	فؤاد كامل	بدون عنوان	٥٤
٢٥	فؤاد كامل	بدون عنوان	٥٤
٢٦	حسين يوسف أمين	دراسه	٥٩

رقم الصفحة	اسم العمل	اسم الفنان	رقم الشكل
٥٩	موسيقار ونائى	حسين يوسف أمين	٢٧
٦١	طبيعه صامته	حسين يوسف أمين	٢٨
٦١	طبيعه صامته	سيزان	٢٩
٦٢	راقصة نوبيه	حسين يوسف أمين	٣٠
٦٦	إمراه ذات خلخال	عبد الهادى الجزار	٣١
٦٨	المجنون الأخضر	عبد الهادى الجزار	٣٢
٦٨	الحديقة المحترقة	بوش	٣٣
٧٠	المستحبات	جوجان	٣٤
٧٠	إمراه فى قوقعه	عبد الهادى الجزار	٣٥
٧٢	فرح زليخه	عبد الهادى الجزار	٣٦
٧٢	النائحات	فنان مجهول فن مصرى قديم	٣٧
٧٤	دنيا المحبه	عبد الهادى الجزار	٣٨
٧٤	الرجل والقط	عبد الهادى الجزار	٣٩
٧٨	المصلى والسحليه	حامد ندا	٤٠
٧٨	إكتشاف الحوش	سيلفادور دالى	٤١
٨٠	موديل أدر	ماجريت	٤٢
٨٠	ظل القيقاب	حامد ندا	٤٣
٨٢	الدر اويش	حامد ندا	٤٤
٨٢	العصافير	حامد ندا	٤٥
٨٤	داخل المقهى	حامد ندا	٤٦
٨٤	وثام	حامد ندا	٤٧
٨٦	أسره مصريه	حامد ندا	٤٨
٨٦	حديث المحبين	حامد ندا	٤٩
٨٧	أنشودة الصباح	حامد ندا	٥٠
٨٧	الفجر	حامد ندا	٥١
٩١	السلام	سمير رافع	٥٢
٩١	التناسل	سمير رافع	٥٣
٩٣	دافنى	سمير رافع	٥٤

رقم الشكل	اسم الفنان	إسم العمل	رقم الصفحة
٥٥	سمير رافع	أرض مصر	٩٣
٥٦	سمير رافع	الزمن	٩٥
٥٧	سمير رافع	آدم وحواء	٩٥
٥٨	محمود خليل	الريف الخصب	٩٧
٥٩	محمود خليل	الحمار الكبير	٩٧
٦٠	محمود خليل	مراكب في جنوب الصعيد	٩٩
٦١	محمود خليل	ربيع النفس	٩٩
٦٢	سالم الحبشى	منظر من أندونيسيا	١٠١
٦٣	سالم الحبشى	قصيدة النيل	١٠١
٦٤	سالم الحبشى	ربيع الروح	١٠٢
٦٥	إبراهيم مسعوده	مدينة أفلاطون	١٠٤
٦٦	إبراهيم مسعوده	فتاه وجره	١٠٤
٦٧	إبراهيم مسعوده	استقبال العذراء	١٠٥
٦٨	إبراهيم مسعوده	الجنة الخضراء	١٠٦
٦٩	إبراهيم مسعوده	العذارى	١٠٦
٧٠	كمال يوسف	الغزال	١٠٨
٧١	كمال يوسف	الإنظار	١٠٨
٧٢	كمال يوسف	فتاه من بلطيم	١١٠
٧٣	ماهر رائف	ميثاق الأمم	١١٢
٧٤	ماهر رائف	مراكب	١١٢
٧٥	ماهر رائف	عبدة الكهوف	١١٤
٧٦	ماهر رائف	تكوين	١١٦
٧٧	حامد عويس	حماة الحياه	١٢١
٧٨	ديجو ريفيرا	حامل الزهور	١٢١
٧٩	حامد عويس	المهاجرين	١٢٣
٨٠	حامد عويس	خروج الوردية	١٢٣
٨١	حامد عويس	الوعى	١٢٥
٨٢	حامد عويس	الحصاد	١٢٥

رقم الشكل	اسم الفنان	إسم العمل	رقم الصفحة
٨٣	عز الدين حمودة	وجه زوجة الفنان	١٢٩
٨٤	مودلياني	فتاة جالسة	١٢٩
٨٥	عز الدين حمودة	وجه السجينى	١٣١
٨٦	عز الدين حمودة	سيده أمام النافذه	١٣١
٨٧	رؤول دوفيه	موديل هنديه فى الاستديو	١٣٣
٨٨	زينب عبد الحميد	عروس المولد	١٣٣
٨٩	زينب عبد الحميد	جزيرة الشاى	١٣٥
٩٠	زينب عبد الحميد	شارع تجارى	١٣٥
٩١	زينب عبد الحميد	وكالة الغورى	١٣٧
٩٢	زينب عبد الحميد	شارع بخان الخليلي	١٣٧
٩٣	يوسف سيده	من دمياط	١٤١
٩٤	يوسف سيده	السبوع	١٤١
٩٥	هنرى ماتيس	الغرفة الحمراء	١٤٣
٩٦	يوسف سيده	الطفل والديك	١٤٣
٩٧	يوسف سيده	بطل الشعب العربى	١٤٥
٩٨	يوسف سيده	مراكب على النيل	١٤٥
٩٩	يوسف سيده	بدون عنوان	١٤٧
١٠٠	يوسف سيده	الهندية	١٤٧
١٠١	صلاح يسرى	جلا جلا	١٥١
١٠٢	صلاح يسرى	سيده مصريه	١٥١
١٠٣	صلاح يسرى	تكوين	١٥٣
١٠٤	صلاح يسرى	قصيدة النيل	١٥٣
١٠٥	جاذبية سرى	نشر الغسيل	١٥٥
١٠٦	جاذبية سرى	أم رتيبة	١٥٥
١٠٧	جاذبية سرى	الفتاة والدميه	١٥٧
١٠٨	جاذبية سرى	أم تمشط شعر إبنتها	١٥٧
١٠٩	جاذبية سرى	المراجيح	١٦٣
١١٠	جاذبية سرى	لعبة الحجلة	١٦٣

رقم الصفحة	اسم العمل	اسم الفنان	رقم الشكل
١٦٣	لعبة الاستغماية	جاذبية سرى	١١١
١٦٦	العازفات	مارسيل دوشامب	١١٢
١٦٦	فتاة	وليم اسحق	١١٣
١٦٨	طبيعة صامته	وليم اسحق	١١٤
١٦٨	طبيعة صامته وتمثال كيوبيد	سيزان	١١٥
١٦٩	الأم	وليم اسحق	١١٦
١٦٩	فتاة ومندولين	بيكاسو	١١٧
١٧١	وجوه تعبث	الدارس	١١٨
١٧١	بورترية	الدارس	١١٩
١٧٢	عالم آخر	الدارس	١٢٠
١٧٢	وجه من نافذة الحجره السوداء	الدارس	١٢١
١٧٣	رقصة من الزمن القديم	الدارس	١٢٢
١٧٣	رقصة نوبية	الدارس	١٢٣
١٧٤	العازفة والراقص	الدارس	١٢٤
١٧٤	حلم غريب	الدارس	١٢٥

مصورو الجماعات الفنية في مصر خلال الأربعينيات

مقدمة

كان مناخ مصر قبل حركات الجماعات الفنية في الأربعينات والخمسينات نارا هادئة لنضج جيل جديد من المبدعين حيث كان بعض الأجانب من أدباء أوروبا وفنانيها ونقادها ممن عاشوا في مصر قد ساهموا في التحول الكبير في مجال الفكر والإبداع ، أو نقلوا إلى الشباب المصري من فنانين وأدباء الكثير مما كان في أوروبا في ذلك الوقت من فن وفكر وأدب وأيضا من خلال الكتب التي حملت إلى مصر عن طريق جنود الحلفاء ، ووصلت بذور الفكر الاشتراكي وهو فكر يمثل جانبا هاما في تجارب الفنانين المصريين . وبتصال الفنانين المصريين بالثقافات الغربية بدأت تتشكل موجة التمرد والثورة بينهم ، ولذلك نادوا بالتغيير في شكل الفن ومحتواه ، فرفضوا الأشكال الفنية القديمة ووصفوها بأنها نوع من الكذب والنفاق الاجتماعي ، لذلك ظهرت محاولة استحداث أشكال فنية تواكب التغييرات الاجتماعية والسياسية التي يجتازها المجتمع ورفض كل قديم ، وقد عرفت الأربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التي تبلورت لها رؤى فكرية وجمالية وكان بعض هذه الجماعات منطلقا من " الفن والحرية " عام ١٩٣٧ مع تصحيح مسارها وكان بعضها الآخر رد فعل عكسي لها وكان أولها جماعة " الفن المعاصر " التي تشكلت سنة ١٩٤٦ وفي نفس العام تكونت جماعة " الفن الحديث " . وقد جاءت هذه الجماعات نتاجا طبيعيا لما كان يعمل في المجتمع المصري من عوامل التغيير والتطور وقدمت للحركة التشكيلية اجتهاداتها المتعددة في سبيل إعادة صياغة الفن المصري على أسس جديدة كما جاءت علامة واضحة أمام الدارس للحركة التشكيلية المصرية توضح له الخطوات التي خطتها هذه الحركة منذ نشأتها وحتى الآن ، ولهذه الجماعات يرجع الفضل في البحث عن أساليب فردية ، لأن الفن الحديث يعتمد على الأسلوب ، فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب يتفرد به ، لذا بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية الفردية المستقلة ، ومن هنا تكونت الجماعات الفنية التي تلتف حول واحد من قضايا الفكر والفن والسياسة . وتعتبر هذه الجماعات نقطة تحول للفن التشكيلي في مصر ، وكانت حركتهم هي الاتجاه الفني الوحيد تقريبا الذي يكشف صراحة عن التمرد على كل القديم وتمثله " جماعة الفن والحرية " واتجهت جماعة " الفن المعاصر " إلى الموضوع الشعبي حيث استطاع فنانوها أن ينفذوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية في الحياة اليومية وقد اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها ، واتجهت جماعة " الفن الحديث " إلى البحث التشكيلي الجمالي عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصري الطابع وذلك من خلال بعض أعضائها ، حيث كان البعض الآخر لا يفت عند حدود البحث التشكيلي بل يتجاوزه إلى التزام الفن بمضامين اجتماعية وكان ذلك استجابة للمد الثوري المتصاعد حينذاك .

أهمية البحث :

تعتبر الجماعات الفنية فى الأربعينات نقطة تحول للفن التشكيلي فى مصر ، فجماعة الفن والحرية كانت ثورتهم تمتد على مساحة عريضة من الفن إلى الأخلاق ومن الفلسفة إلى السياسة ، وكذلك التصدى للأكاديمية ، وكانت حركتهم هى الإتجاه الفنى الوحيد تقريبا الذى يكشف صراحة عن التمرد على كل القديم . وجماعة " الفن المعاصر " انتهت إلى الموضوع الشعبى حيث إستطاعوا أن ينفذوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وأنماط السلوك ، ويرجعوها إلى مخزون العقل الباطن الجمعى وليس الفردى ، وقد اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة . وجماعة الفن الحديث كان بها اتجاهان متميزان ، الأول يكتفى بالبحث التشكيلي الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولا إلى أسلوب مصرى الطابع ، والثانى لايقف عند حدود البحث التشكيلي بل يتجاوزه إلى إلترام الفن بمضامين إجتماعيه وكان ذلك استجابة للمد الثورى المتصاعد حينذاك .

وقد راعى الباحث اختياره لهذا الموضوع لأهميته الشديدة وبصمته الواضحة فى تاريخ فن التصوير المصرى المعاصر .

حدود البحث :

يتناول البحث الرؤى التشكيليه والإبداعية عند مصورى ثلاث جماعات فنية فى مصر ، وهى جماعة " الفن والحرية " ، وجماعة " الفن المعاصر " ، وجماعة " الفن الحديث " .

أهداف البحث :

- إلقاء الضوء على واقع الحركة التشكيليه فى مصر قبل ظهور هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على واقع الحياة الإجتماعية والثقافية وأثرهما على الحركة التشكيلية قبل وبعد ظهور هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على المؤثرات الخارجيه على فكر أعضاء هذه الجماعات .
- إلقاء الضوء على الخلفية التاريخيه لمحاولات التجديد فى الحركة الفنية خاصه من ناحيه الحدائث الاوربيه .
- التعرف على أثر البيئه فى تكوين شخصيه مصوري هذه الجماعات الثلاث .
- اظهار القيم الإبداعيه لدى مصورى هذه الجماعات الثلاث من خلال تحليل نماذج من الأعمال الفنية لمصوريها وتتبع مسيرتهم الفنية ومراحل تطورها .
- إلقاء الضوء على دور هذه الجماعات فى إثراء حركة التصوير المعاصر فى مصر
- تفسير ظاهرة انتشار الجماعات الفنية فى مصر خلال هذه الفتره الزمنيه وعلاقة ذلك بالمناخ العام آنذاك .

منهج البحث :

سوف يتبع الباحث فى هذه الدراسه المنهج التاريخى والمنهج التحليلى عند تناول أعمال مصورى هذه الجماعات الثلاثة عارضا رايه بالشرح والتحليل والمقارنه وصولا إلى القيم الإبداعيه التي حققها فى أعمالهم التصويرية خلال تلك العقود الثلاثة من الثلاثينات إلى الخمسينات .

الفصل الأول

واقع الحركة التشكيلية في أوائل القرن العشرين في مصر

- الظروف الإجتماعية والثقافية والسياسية قبل وبعد ظهور الجماعات الفنية .
- الحركة التشكيلية في مصر حتى ظهور الجماعات الفنية .

الظروف الإجتماعية والثقافية والسياسية قبل وبعد ظهور الجماعات الفنية .

كانت مصر أغنى بلدان العالم وأعظمها حضارة ، فعلى أرضها ظهرت بشائر التوحيد الإلهي ، وحفلت بالأمجاد والعهود الزاهرة وشهدت مالم تشهده أمة من المجد في العصر الإسلامي إلى أن جاء السلطان " سليم الاول " غازيا فحرمها من مجدها ومجد أولادها النابغين ، وأهمل التعليم ولم نجد في ذلك الوقت من أماكن التعليم سوى الكتاتيب والأزهر الذي كانت دراسته تفتقد روح البحث العلمي وعدم وجود أسلوب أو منهج يحدد ما يقبله أو لا يقبله العقل ، كما تميز بالتشدد والتقييد متذمنا ولم يعتمد على التفكير وإعتمد على الحفظ ، وأهتم بالألفاظ دون المعاني . وأدى هذا إلى شيوع الأعتقادات الباطلة والخرافات والأوهام والجهل والتخلف وذلك لسيطرة الأفاقيين والمشعوذين المتحكمين في مصير الأمة عن طريق الخرافات ، والشعب يبتلع هذه الخرافات ويصدقها ويظنها من الدين الإسلامي بعد أن فقد القدرة على التمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ وربطوا هذا بالدين .

حدث هذا في الوقت الذي قطعت فيه الشعوب الأوربية شوطا بعيدا في مجال الصحة العقلية والثقافية والعلمية ، ومصر في عزلة تامة عن هذا التقدم . وبوصول حملة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨ أنهت الحملة هذه العزلة وخلقت نوعاً من التناول بين الشرق والغرب بذلك حطمت الحملة الفرنسية في مصر مجتمع ما قبل الحملة مما خلفته من هز المفاهيم الإجتماعية والفكرية . أثار ذلك غضب علماء الدين الذين لم يخطر ببالهم عمل أي تصور لمجلس شورى إسلامي أو غيره من المجالس العلمية التي قامت بعملها الحملة . ولم ينتبهوا أيضا إلى الأثر الذي نتج عن اكتشاف حجر رشيد وفك رموزه والأفكار التي تواليت بعد الحملة تلك التي نافست الفكر الإسلامي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهذه الأفكار غيرت من الشكل الاجتماعي الذي كان جزء من التقاليد الإسلامية . ولذلك بدأ محمد علي في إرسال البعثات العلمية إلى الخارج وخاصة إلى فرنسا ، وأنشأ المدارس والمعاهد على النمط الأوربي . بعدها تدهورت أحوال المشايخ وعلماء الدين الإجتماعية في عهده ولم يصبح لهم دور سياسي ولم يعرهم أي اهتمام لعلمه بأنهم غير قادرين على معارضته .

كان الإحتلال الإنجليزي لمصر من أهم الأسباب التي نتج عنها إهمال الإصلاح الاجتماعي ، فلقد تدهورت حالة مصر تدهورا كبيرا من الناحية الإجتماعية في عهده . فكانت الطبقات الخاصة من أغنياء ومتقنين مواليين للإحتلال الأمر الذي أدى إلى صغر نفوسهم ، وجردت الحياة الإجتماعية من كل ما هو عظيم ونبييل وزاد هذا من الإسراف في الترف والبذخ والنشبه بكل ما هو غربي وأخذ أسوء ما فيه وترك ما يمكن أن يفيد المجتمع ، وأصبحت هذه الطبقة مثالا للإنحلال في الوطنية والأخلاق وأصبحوا مفككي الروابط واستغلهم الإحتلال لحسابه الخاص واهتموا بمنافعهم الشخصية .

أما بالنسبة لطبقة العمال والفلاحين والفقراء فقد تسبب الإحتلال فى انتشار الجهل بينهم طوال أكثر من سبعين عاما ، وقد ساءت حالتهم فى عهد الإحتلال الإنجليزى فحرموا من التعليم والتثقيف طوال هذه الفترة وبذلك ساءت حالتهم المادية والمعنوية وفقدوا كثير من المعانى الجميلة وانتشرت بينهم الأوبئة والأمراض فكان التعليم قبل الإحتلال مجانيا فى اقسامه الثلاثة الإبتدائى ، والثانوى ، والعالى والتدريس فيه باللغة العربية إلا فى مدارس الحقوق كان التعليم بالفرنسية وقد ألغيت المجانية فى عهد الإحتلال تدريجيا وأغلقت بعض المدارس وتوقف انشاؤها وأصبحت اللغة الانجليزية تدرس فى المدارس ابتداء من السنة الثالثة الإبتدائى وأصبح المدرسون إنجليزا بدلا من المصريين .

وألغى الإحتلال مدرسة العمليات الكبرى ببولاق التى أنشأها محمد على عام ١٨٣٠ ، وأرقلت البعثات إلى جامعات أوربا لوقت طويل ومع ذلك فقد نهض الفكر والأدب فى عهد كل من جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده .

لقد كانت لشوارع القاهرة وأزقتها كبير الأثر فى إبداع الفنانين المستشرقين بما فيها من بعض الدكاكين الصغيرة المكدسة بداخل شوارعها وأزقتها وعلى واجهتها المنتجات والبضائع وكان مألوفاً فى تلك الفترة مشاهدة عربات النقل التى تجرها البغال والخيول والحمير والتى يباع عليها الفاكهة والخضر أو العربات التى يدفع بها أصحابها وكان السقا يقف بجوار عربة المياه التى يملأ منها قربه حيث يمضى بها إلى البيوت المجاورة منحنى الظهر ويظهر الخبز يحمل لوح العجين فوق رأسه وعلى ناصية إحدى الشوارع يقف بائع العرقسوس بضرب بأصابعه أطباقه النحاسية التى بيده ونجد أيضا بائع الحلوى الذى يقف فى مداخل إحدى الشوارع وأمامه حامله الخشبى وفوقه الصينية التى يدق عليها بسكينه ، وكانت الشوارع تدب بالمارة من أطفال بملابسهم المخططة ونساء وقد ارتدين " البرقع " و " الملائة اللف " وكنا نشاهد أيضا بعض الدواب التى تحمل الخضروات والحبوب ونراها حاملة لأصحابها ممن يهوى ركوبها للإنتقال من مكان إلى آخر أو ممن يتسكعون فى الشوارع بملابسهم الملونة بألوان متباينة وعلى رؤسهم عمامة ملونة بألوان تخطف العين " أو البيوت العربية الطراز بمشربياتها ونوافذها المؤلفة من عقل الخشب المخروطة فى دقة بالغة ، أو من قطع الزجاج الملون المنسقة فى الجص بنظام زخرفى جميل ، وأكثر من هذا تلك المساجد المهيبة بمدخلها العالية ونقوش واجهاتها وكتابتها الكوفية وبمآذنها المشوقة وقبابها الضخمة ، ويأتى بعد هذا تلك الكتائب التى كانت تضمها أضرحة الأولياء فيغشاها الأطفال ، يتلقون فيها مبادئ الكتابة ويحفظون فيها القرآن على يد سيدنا والعريف " (١) ألهمت كل هذه المشاهد خيال الفنانين المستشرقين الذين تأثروا وانبهروا بهذا الواقع المعاش ف سجلوا فى لوحاتهم

(١) محمد عزت مصطفى ، ثورة الفن التشكيلي ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١١ .

مظاهر الحياة اليومية من عادات وتقاليد فأنتجوا الكثير من اللوحات التى تعبر عن هذه الحياة بأسلوب أكاديمى واقعى يبهى النظر .

لم يعتد الناس السهر خارج البيوت فى تلك الاوقات ، فكان الكثير منهم يسهرون فى بيوتهم للحديث والسهر أما البعض الآخر فكان يقضى أوقات الليل على المقاهى وعاده كانوا من أصحاب الحرف للإتفاق على عمل أو ما شابه ذلك وكان من بينهم من يهوى الجلوس فى المقاهى التى يروى فيها الرواة الحكايات الشعبية على الناس ، ويقوم بعض العازفين بعزف بعض الألحان على آلة الربابة أو الناي . وكان الراوى عادة يقوم برواية قصة مثل قصة عنتر أو الزير سالم أو أبو زيد وكان البعض الآخر يقضى ليلائه متنقلا فى الحانات كحانة الأربكية لكى يشرب البوظة أو السهر بالملاهى أو لمشاهدة الفرق القومية التى تقوم بالغناء والرقص والتمثيل . وكانت هناك بعض الحفلات لأحداث خاصة مثل عودة الحاج أختان طفل أو زواج شاب فكانت تعلق الكلوبات وتعلق الزينة والاعلام الحمراء والخضراء مرسوما عليها الهلال والنجوم البيضاء وتبنى السرادق وتوضع بداخلها الكراسى وتفرش بالسجاد ، ولعل من أجمل ذكريات تلك الأوقات ما يتصل بلحظات انتظار ثبوت هلال رمضان والوقوف بالطرقات لمشاهدة موكب الصوفية وكان الخليفة يمتطى عندئذ جوادا يسير به متصدرا النقباء ، ومن ورائهم المريدون وبأيديهم البندير يدقون عليه فى نشوة ظاهرة بين حملة الأعلام الرمزية ومواقد البخور والمنشدون ومن ثم إحياء ليالى الشهر المبارك بالسهر فى المساجد أو فى بيوت الأغنياء " (١)

كانت العواطف الدينية لدى الأهالى فى هذه الأثناء تمزج بما نطلق عليه بالمعتقدات الشعبية وهذا يرجع إلى إنحدار الثقافة وضعف التعليم الذى أدى إلى شيوع الاعتقادات الباطلة والخرافات والأوهام بين الأهالى . فعلى سبيل المثال عند حلول أوبئة أو كوارث مثل وباء الطاعون والكوليرا وكذلك عند خروج الجيوش المصرية إلى المعارك فإن العلماء والمشايخ والأهالى يتجمعون فى الجامع الأزهر لقراءة صحيح البخارى لغرض درء الخطر أو الإنتصار فى المعارك .

وظهرت المعتقدات الدينية فى طرق العلاج والوقاية من بعض الأمراض وكانت هناك شجرة بالقرب من القاهرة يقوم المريض بشبك أحد ملايسه بها نذرا للشفاء من مرضه وبعضهم الآخر يضع قطعه قماش لكى تتحقق له أمنية ويقوم آخرون لنفس الغرض بتعليق قطعة من القماش على ضريح أحد المشايخ أو أخذ قطعة من الضريح للتبرك بها وكانت توجد زفة تسمى بزفة (أبو الريش) وذلك لإطالة عمر الأطفال حيث يركب الطفل على حمار

(١) نلس المرجع السابق .

أسود بوضع معكوس ويضع على رأسه تاجا من الريش ويزف عن طريق الأطفال مرددين (يابو الريش إن شاء الله تعيش) وكان (أبو الريش) أحد الأولياء المعروفين ، وعرفت الأحبة والتمايم وأعمال السحر والرقى والتنجيم وكان هناك بعض من الناس يسمون بالأولياء وهم جماعة يفعلون ما يحلو لهم ويمشون عرايا فى الشوارع ويدخلون البيوت دون استئذان وكانوا أيضا يسمون بالمجازيب وانتشر فى القاهرة فى ذلك الوقت المشعوذون ممن يدعون أنهم عاشوا فى عصور قديمة ومن منهم يستطيع التحدث مع الجن ويأمرهم بتنفيذ ما يريد ، ومنهم أدعياء التصوف الذين يسيرون فى الأسواق وهم يلبسون الخرق البالية ويتظاهرون بالتقشف والزهد ويهذون بعبارات غامضة ويزعمون أنها من الأسرار الخاصة بأهل الوجد والوصول " ولعل الشيء الوحيد الذى كان يحير الألباب فى تلك الأوقات هو موضوع الأسياد التى كانت تحل أجسام الفتيات فى سن الزواج والزوجات الشابات فلا تفارقهن إلا بعد الزار وكان القول فى هذا أن بعض أشقياء الجن يلمس هذه الفتيات أو تلك فيشل حركتها ويعقد لسانها عن الكلام ولا يفرج عنها إلا بشرط خاص كنحر المواشى من الأبل والعناب ، أو ذبح أنواع من الطير الأبيض ببقع حمراء عند الذيل أو فوق الظهر وبدق الطبول على أناشيد تلقياها " الكودية " بأسلوب خاص " (١)

ومن العجب أن هؤلاء الملموسات كن يشفيين من دهان أجسامهم بدم الذبائح ودق الدف ، وكان الأطفال يسعدون بالجلوس على موائد الطوى والفاكهة بينما الشموع المضاء ورقص النساء يتخللها الدخان الصاعد من المبخار مع رائحة الصندل وكانت النساء يطفن بمائدة القرايين وهن يرتدين أغرب الأزياء وما بها من ألوان مختلفة تتناسب مع ألوان الجن الذى يلمسن . كل هذه الأفعال والعادات كانت وعاء ينهل منه الفنانون الأجانب موضوعات لوحاتهم وتلاهم طليعة الفنانين المصريين .

وكانت مصر فى السنوات التى سبقت نشوب الحرب العالمية الأولى تجتاز مراحل تحول خطيرة فى تاريخها ولم تكن الثورة التى قدر لها أن تقوم فى السنوات من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٢٢ سوى نتيجة محاولة تقرب من العالم للمضى قدما فى سبيل التقدم والرقى فقد فتحت عقول الشباب وبصفة خاصة من أتيحت لهم فرصة السفر إلى الخارج للفاعل الذى حدث بين إلتقاء أفكارهم بالأفكار الوافدة من أوروبا ، ومنذ الثورة الفرنسية وحتى الثورة الروسية وكانت الآراء الخاصة بالقومية والديمقراطية السياسية والاجتماعية قد تغلغلت فى مصر إلى حد بعيد بفضل الصفوة الممتازة من أبناء مصر الذين تعلموا فى فرنسا .

" وبتوقيع معاهدة ١٩٣٦ وضعت نهاية لمرحلة بكاملها من الليبرالية المصرية بتوصيلها إلى الحل الوسط الذى صفى الكفاح الوطنى على مائدة المفاوضات بعد توقيعها .

وهكذا كان هيلمان الأدب الرسمي والفن الرسمي أيام مصر الفاروقية راسخا في ظاهره وصورته ولكن كان خاويا من المضمون وأصبحت الحياة شكلا بلا مضمون وانفصلت الحكومة عن الشعب وانفصل النظام الاجتماعى عن المجتمع وانفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم لإنتاج فن يتماشى وهذا العصر . " (١)

الحركة التشكيلية فى مصر حتى ظهور الجماعات الفنية .

إن سنوات الحملة الفرنسية فى مصر وبداية القرن التاسع عشر هى التى فتحت طريق الظهور الاجتماعى والسياسى وبالتالى التطور الفنى فى مصر " وقد أدى مجئ الحملة الفرنسية إلى مصر إلى تعرف المصريين على أسلوب جديد فى التعبير الفنى بهر كل من احتك بهم ، فقد صاحب الحملة الفرنسية عدد من أصحاب الأسماء اللامعة أمثال " دينوى " الذى كان يدير متحف اللوفر فى فرنسا وغيره أمثال " راجو " الذى صور شيوخ الأزهر فى لوحات يحفظها متحف "فرساي" حتى الآن للشيخ " عبدالله الشرقاوى " والشيخ " السادات " و " البكرى والفيو مى " ، وفى هذه دلالة على أن الاتصالات كانت قائمة بين الفنانين الفرنسيين والشخصيات البارزة فى مصر .

كان حلم محمد على حينما تولى حكم مصر طوال ٤٤ سنة من (١٨٠٥ - ١٨٤٩) ، أن يجعل من مصر دولة كبرى فبدأ فى إرسال البعثات إلى أوروبا ، وكان من بين أفراد تلك البعثة من درس النحت والرسم والحفر على أساس صناعى وليس فنيا ، وعادوا ليتولوا التدريس فى مدرسة العمليات الكبرى .

وقد أنشئ فى عهده الكثير من القصور والحدائق العامة والنوافير ، وقد إستعان بالفنانين فى تصميم المباني وتجميلها وعمل اللوحات والتماثيل ، وهكذا تسلفت أذواق عصر الباروك والروكوكو الأوربية إلى الطراز العثمانى والمملوكى ولم ينقطع توافد الفنانين الأجانب إلى مصر فى تلك الفترة وتؤكد الطابع الأوربى فى العمارة والفنون فى عهد اسماعيل ، فبدأت ترتفع التماثيل فى القاهرة والاسكندرية حيث أقام الفنان " الفريد جكمار " تمثالا لمحمد على فى ميدان المنشية ، وآخر لسليمان باشا ولاطوغلى ، وزين كوبرى قصر النيل بأربعة أسود ، كما قام الفنان " كورديه " بتصميم تمثال لإبراهيم باشا موجود بميدان الأوبرا بالقاهرة.

لاشك أن احتكاك المصريين بالفرنسيين فى ميادين الحرب والعلم والفن والتجارة أثر تأثيرا عميقا فى نفوس المصريين كما تأثر الفرنسيون أيضا بعادات وتقاليده الحياة المصرية .. وقد إتجه هؤلاء الفنانون إلى تسجيل الحياة الشعبية مثل حلقات الدروس فى الكتاتيب والأسواق والمصلين بالمساجد ، ومنطقة خان الخليلى والحمامات الشعبية .

وفى عام ١٨٩١ أقيم أول معرض فى مصر أو أول صالون للفنون افتتحه فى دار الأوبرا الخديوى بنفسه مصطحبا معه الأمراء والأعوان ، الذين تهافتوا على شراء الصور ، ليس تقديرا أو حبا أو فهما لها ، ولكن تقربا وتزلفا للخديوى ورغبة فى الظهور بمظهر المتقنين العارفين ، واتجهت الأنظار إلى هذا الحدث الهام والفريد . وكان من نجاح المعرض الثانى الذى أقيم ١٩٠٢ بدار " نحميا " تاجر العاديات بشارع شريف حاليا ، أن بدأ أبناء الأسر الثرية يمارسون هذه الهواية فى أوقات الفراغ ، بينما كان المهووبون ينتظرون الفرصة التى تتيح لهم الدراسة الأكاديمية الجادة . ومع بداية القرن العشرين كانت القضية التى شغلت محبى الفنون الجميلة من أمراء الأسرة المالكة والأغنياء ، وهى خلق جيل من الفنانين المصريين يحلون مكان الفنانين الأجانب الذين يزينون قصورهم .

وكما استجاب اسماعيل وجده محمد على من قبله لنصائح مستشاريه بإقامة مظاهر الحياة الأوروبية حتى تكون أمثال ملوك أوربا ويكونوا أندادا لهم ، فعل أيضا الأمير يوسف كمال عندما استجاب لنصيحة صديقه الممثل " جيوم لابلان " بإقامة مدرسة للفنون . بدأت مرحلة جديدة فى مصر من الناحية الثقافية مع بداية القرن العشرين كانت ترتبط إلى حد كبير بظروف الصراع السياسى والوجود الاستعماري ، فكانت مصر تسير قدما إلى الأمام لإزالة الغبار عن تاريخها القديم الذى حاول الغزاة طمسه . هيا هذا المناخ الفرصة لإقامة مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ على يد " لابلان " ناظر المدرسة وأستاذ النحت بها و " كولون " أستاذ الزخرفة و " فورتيلا " أستاذ التصوير و " بيرون " أستاذ العمارة ، وعلى يد هؤلاء المستشرقين بدأت تعاليم فن التصوير الغربى تنتقل إلى مصر .

وكان النموذج الذى يلقي لطلاب مدرسة الفنون الجميلة عقب افتتاحها عام ١٩٠٨ هو النموذج الأغريقى وعصر النهضة فى فن النحت ، والنموذج الذى اتبعه " دافيد " و " انجر " فى مطلع القرن التاسع عشر بميدان التصوير الزيتى .

" فى هذا المناخ الجديد تجد الفنون الجميلة إهتماماً كبير بها لأول مرة فى تاريخها الحديث فى مصر ، فى كتاب قادة الإصلاح " قاسم أمين " و " لطفى السيد " و " محمد عبده " فيكتب " قاسم أمين " .. " لعل أكبر الأسباب فى انحطاط الأمة المصرية تأخرها فى الفنون الجميلة ، والتمثيل والتصوير والموسيقى ، وهذه الفنون ترمى جميعها رغم إختلاف موضوعاتها إلى غاية واحدة ، هى تربية النفس على حب الجمال والكمال ، فاهمالها هو نقص فى تهذيب الحواس والشعور . وينعى " لطفى السيد " على المصريين أن عقولهم تسبق كثيرا أذواقهم لأننا لم ندخل الفنون الجميلة فى مجمل علومنا ويدافع " محمد عبده " عن الفنون الجميلة فيقول أن الرسم قد رسم ، والفائدة محققة لانزاع فيها ومعنى العبادة وتعظيم التماثيل أو الصورة قد محى من الأذهان ، وبالجمله يغلب على ظنى أن الشريعة الاسلامية أبعد من أن

تحرّم وسيلة من افضل وسائل العلم بعد أن تحقّق أنه لاخطر منها على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل " (١) .

شهد عام ١٩١١ أول معرض قومي للتصوير والنحت من انتاج الطليعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة ، وعرض فيه مجموعة الفنانين الرواد " محمود مختار " و " يوسف كامل " و " محمد حسن " و " راغب عياد " .

وقامت ثورة ١٩١٩ الوطنية في مصر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وقفز في الفكر والفن والسياسة شعار " الإحياء " وعودة الروح الوطنية إلى المجد الفرعوني القديم . وقد اكتشف عام ١٩٢٣ مقبرة توت عنخ آمون - وقد أدى هذا إلى ترسيخ هذا الاتجاه ، فكانت الفرعونية تسيطر على ثقافة هذا الوقت ووضعت أول علامة مضبوطة في تاريخ فن النحت الحديث عندما استطاع " محمود مختار " (١٨٩١ - ١٩٣٤) أن يبتكر صيغة جمالية لتزاوج القيم الفنية الأوروبية بالقيم الجمالية الفرعونية ، وسخر هذا للتعبير عن الحياة الإجتماعية التي عاشها والبحث عن الشخصية المصرية في أعقاب ثورة ١٩١٩ .

ونتج عن ذلك تمثال " نهضة مصر " وجسد في الجرائيت الفلاحة المصرية ، وهي رمز مصر الخير والنماء والزراعة ترفع عن وجهها الحجاب مرتكزة على أبى الهول رمز الحضارة والمجد الفرعوني بينما أبو الهول يهيم بالنهوض ، إشارة إلى استيقاظ المجد القديم وقد جسد في هذا التمثال ثورة ١٩١٩ وكان هذا الاتجاه هو بداية الاصاله في الفن المصرى أو كان السمة المميزة لفترة البعث والأحياء عند الفنانين المصريين .

وكان للجهود التي قام بها الفنانون المصريون الأوائل فضل الخطوة الأولى التي مهدت الطريق من بعدهم أمام الأجيال التي أتت تباعا لتعلو بصرح النهضة الفنية وتؤكد دور الفنون التشكيلية في كل المجالات باعتبارها ضرورة من ضرورات الحياة في العصر الحديث .

وقد تناول هؤلاء الفنانون المصريون الرواد الموضوعات الشعبية وحياة الناس ورسم الإحياء الشعبية والريف وغيره ولكن بشكل واقعي متأثرين بمن سبقهم من الرسامين المستشرقين وأسأذنتهم بمدرسة الفنون .

وقد صاحب فترة تكوين هذا الجيل ظهور الاتجاهات الحديثة في أوربا انطلاق شرارة الثورة الفنية التي بدأت مع المذهب الانطباعى وتوابعه في أواخر القرن التاسع عشر وأعقبها اتجاهات " سيزان " ، و " فان جوخ " ، و " جوجان " التي وضعت دعائم أساليب التعبير الفنى الحديث ثم أطلق الفنانون الوحشيون صواريخهم التي أحدثت انقلابا في الألوان وطريقة

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

وضعها والتناسق التقليدى بينها وهزت وقار الصالونات ونقاد الفن فأطلق عليهم الناقذ " لويس فوكسيل " اسم " الوحشيين " الذى عرفوا به منذ سنة ١٩٠٤ .

وبينما كانت نزعة الوحشيين ثورة فى التعبير اللونى فإن النزعة التكعيبية التى جاءت فى أعقابها تناولت بناء اللوحة وتصميمها المعمارى بينما ظهرت السيريالية مع الحرب مصورة الأحلام التى تضطرب بها خبايا النفس فى عالم من الرؤى الغربية .

وأخذت المستقبلية تفرع طبولها ومن ورائها نزعات أخرى ، فقد كان هذا عصر " المانيفستو " فى الفن .. ثورات من الهدم تتوالى ومذاهب متعارضة تظهر .. وفى هذا تكمن حيرة الجيل الأول من الفنانين المصريين وتتمثل مشكلة الاختيار .

وفى البدء كانت التعاليم المدرسية تنتظمهم جميعا غير أن قدرا من التميز بدأ يظهر بعد انتهاء مرحلة التكوين ، فمنهم من أثار البقاء عند طرق الأكاديمي ، واعتنق آخرون الانطباعية كأداة للتعبير عن إشراق النور والتغنى بالطبيعة بينما ظهر من تلمس فى جراءة التحرر الخطى وحرية التكوين وسيلة إلى التعبير .

" غير أن ثمة ظاهرة مشتركة فى أفراد هذا الجيل الذى قدم فى عصر ثورة سنة ١٩١٩ هى ظاهرة الاتجاه الديمقراطى فى موضع العمل الفنى فهم لم يسلكوا طريق " دافيد " ولاكلاسيكية " أنجر " وإنما إتجهوا إلى الفنون التى تناولت الرجل العادى حياته وجوه ومحيطه " (١)

" ويعتبر " راغب عياد " أستاذا لعديد من أفراد هذا الجيل الذى أدرك مفهوم عمله ومضى إلى نهجه .. وهذه الأعمال الفنية التى تتجه اليوم إلى صميم الحياة الشعبية وتنفذ أحيانا إلى تصوير داخلها وسحرها وأسرارها تمت بقراءة إلى أعماله ، فهى من سلالته ، وثورة عياد التى بدأت فى الثلاثينيات مهدت الطريق لاتجاهات التحرر فى فن التصوير المصرى المعاصر . " (٢)

لقد نفّض راغب عن نفسه كل التأثيرات الأكاديمية التى تلقاها فى أوروبا عند دراسته فى إيطاليا ، وبدأ يشكل الملامح الأول للغة الخاصة المميزة ، ولايستطيع أن يقدر جراءة هذه الخطوط إلا من عرف عن معارض الفن قبل الثلاثينيات وأدرك ولع الناس بالفن الوصفى كولهم بالأدب الوصفى واهتمامهم برنين البلاغة التشكيلية فى تصوير الأشياء كما تراها العين فى الطبيعة والعناية بالزينة والزخرفة والإهتمام باللوحة كحدث وقصة ومحاكاة أكثر من الإلتفات إلى عناصرها التشكيلية وقدرتها على استخدام هذه العناصر فى التعبير .

(١) بدر الدين أبو غازى ، جيل من الرواد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٩٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

" وكان اسم راغب عياد فى الثلاثينات يمثل قمة من قمم التحرر الفنى فخطوطة العارمة القوية خرجت عن مألوف الرصانة والسجع التشكيلى ، ونظرته التحليلية التى يصور بها التجمعات فى تحركها وحشودها فى ملاعب الخيل والموالد والأفراح تأبى إلزام الجمود الأكاديمى فى تكوين اللوحة وتوزيع الأشخاص وعنايته بالناس فى واقعهم العادى البسيط ثورة على الجو الرومانسى الذى كان يسود أعمال بعض الفنانين وعلى الأكاديمية الباردة التى تسود أعمال آخرين . " (١)

لقد فتح الجيل الأول من الفنانين التشكيليين المصريين أفقا من التعبير عن الريف والأحياء الشعبية فى القاهرة للأجيال التى أتت بعده ، حتى أن البعض من هذه الأجيال تجاوز هذه الموضوعات إلى إبداع معالم فن قومى تكتمل فيه السمات التشكيلية .

وقد تبنى الجيل الثانى والجيل الثالث فكرة " الفن القومى " لذلك طغى صوت هؤلاء الفنانين على صوت الجيل الأول لوجود سند سياسى له فى دماغ الغرب عن حرية الفنان فى مواجهة النازية والفاشية التى وصفت الفن الحديث " بالفن المنحط " وهكذا بدأت تتشكل موجة التمرد والثورة بين الفنانين المصريين الشبان الذين نادوا بالتغيير فى شكل ومحتوى الفن ، وحاولوا استحداث أشكال فنية تواكب التغييرات الاجتماعية والسياسية التى يجتازها المجتمع وعرفت مصر فى تلك المرحلة تكوين الجماعات الفنية التى تلتف حول موقف واحد من قضايا الفكر والفن والسياسة .

ومع ذلك فإن الحركة التشكيلية المصرية الحديثة لم يقدر لها حتى الآن أن تلعب دورا محركا فى الفن التشكيلى العالمى ذلك لأن مجال الفنون التشكيلية كان بعيدا عن اهتمام المجتمع المصرى وليس القصور هنا يقع على عاتق المصريين .

إن الأركان الأساسية للإبداع لم يكن لها أن تتشأ وتزدهر فى مصر فى ظل أوضاع لا تساعد على الإطلاق على ظهور مثل هذا الإبداع .

إن قدر مصر جعلها فى فترات طويلة بعد فترات ازدهار الحضارة الفرعونية تترزخ تحت وطأة احتلال الأجانب لها . ولم يكن بيدها أن تتخلف عن ركب التطور الفنى الذى كان يحدث فى أوروبا ، وذلك للظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التى سادت مصر فى أواخر القرن التاسع عشر .

الفصل الثاني

جماعة الفن والحرية

تمهيد :

من خلال تأملنا لتسلسل مراحل تاريخ الفن على أرض مصر والمسافات التي تفصل بين تلك الحضارات ، ومدى ترابطها أو تفككها وانفصالها أو استغلالها نجد أمامنا سمات لحضارات ثلاث " الفرعونية ، القبطية و الإسلامية " ثم يأتي بعد ذلك جذب و فراغ شديدان يبدآن مع الحكم التركي لمصر ، في مقابل هذا تصدرت حركة التصوير الأوربي من القرن الـ ١٥ حتى اليوم حركة الفن في العالم رغم أنه أستقي بعض روافده في القرن الـ ١٩ من فنون الشرق وأفريقيا .

وعندما تبدأ الحركة الفنية المصرية المعاصرة في وضع بذورها فإنها تتجه إلى أوروبا لتتلقى أساليب الفن الأكاديمي ، وتتمرس بالمعلومات والخبرات التكنولوجية لهذا الفن " لذلك تربى الجيل الأول من المصورين المصريين على تلك التقاليد التي استمرت بعد ذلك مؤثرة على الأجيال اللاحقة على الرغم من المحاولات العديدة لبلورة شخصية متفردة لإيجاد فن تصوير مصري . فبعد أن توقف الجيل الأول عند حدود معينة من دروب الأكاديمية يتضح تأثيرهم الواضح بالمدارس " الواقعية والأنطباعية " لكن أوروبا في ذلك الوقت الذي نضج فيه بذور فننا الحديث أو حركتنا الفنية المعاصرة كانت تموج بكثير من المدارس المتصارعة بل تموج بحركات عارمة تثير الدوار " (١) .

وقد عرفت مصر منذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عدة جماعات فنية تختلف في وجهات نظرها والدوافع من إنشائها ومدى تأثيرها على الحركة التشكيلية ، وكانت جماعة " الخيال " التي أسسها مختار هي أول هذه الجماعات وتلاها عدة جماعات هي " جماعة الدعاية الفنية " التي تأسست عام ١٩٢٨ ، وجماعة " الاسايست " التي أنشأتها " جول ليفي والبرت ساليئل " عام ١٩٣٤ والتي أصدرت مجلة " Un effort " وأنضمت أوائل الحرب العالمية الثانية ثم " جماعة الشرقيين الجدد " التي تكونت عام ١٩٣٧ التي تتأدى بفن يقوم على أساس من فنون التراث والفن الشرقي بصفة عامة أعقبها جماعة " الفن والحرية " عام ١٩٣٧ ثم جماعة " الفن المعاصرة " عام ١٩٤٦ وفي نفس العام جماعة " الفن الحديث " وهي من أهم الجماعات التي تكونت في تلك الفترة حيث قدمت للفن المصري والحركة التشكيلية المعاصرة في مصر شكلا وصياغة جديدة . وبمجيء الحرب العالمية الثانية أصبح كل شيء يتحرك وفي هذا المناخ نضج جيل جماعات " الفن والحرية والفن المعاصر والفن الحديث " إنضوى بعضهم مباشرة تحت ألوته ومذاهب ومدارس الفن الأوربي المختلفة وحاول البعض أن يحقق ذاتيته من خلال إحدى هذه الإتجاهات .

وعاشت الجماعات التي ظهرت منذ تلك الفترة مناخا مخالفا للمناخ السياسي والاجتماعي السابق لها وكان من الطبيعي أن ينعكس ذلك على فكر هذه الجماعات وعلى

إنتاجها الفني الذي يعتبر في مجموعة مرحلة واضحة وهامة من مراحل تطور الفن التشكيلي المصري . وإذا كانت هذه الجماعات الفنية تختلف من حيث مفهومها للفن بل وتتعارض أحيانا فيما بينها ، إلا أنها جميعا تتفق في كونها خروجاً على التعاليم المدرسية وتتفق أيضاً في كونها نتيجة مباشرة للتطور الذي جد على مفهوم التربية الفنية ومناهج تدريسها بالمدارس المصرية.

وكان بعض هذه الجماعات يربط بين الجانب التكنيكي والجانب الاجتماعي في هذا الاتجاه ونجد صدى هذا عند جماعة " الفن المعاصر " عندما يقولون في مقدمة كتالوج معرضهم الثاني عام ١٩٤٨ " لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون الأكاديمية التي نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور ، وبعضها كان يستخدمها طلاب الرفاهية كمتعة ، وأكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر الأم الانسان في بعض ظروفه وتخطيتها بالمظاهر الزائفة ، ونجد هذا الصدى أكثر وضوحاً عند جماعة " الفن والحرية " التي ربطت ما بين قوى الأكاديمية الوقورة المحافظة وديكتاتورية السند والأسهم . هذه القوة الرأسمالية التي حولت صلة الانسان إلى عملة للتجارة وقد هاجمت جماعة " الفن والحرية " التصوير الأكاديمي " الذي لا يخجل من سوء مستواه الضحل ولا من جماله البشع ، وقد وصفوا فناني الأكاديمية بأنهم " ناقلو الصور القديمة وناقلو الصور الطبيعية المملة من صناع الفن الكسالى " (١) . هذه المواقف الثائرة عند جماعة " الفن المعاصر " وجماعة " الفن والحرية " هي نفس موقف جماعة " الفن الحديث " . إن لم تكن أشد ثورة بحكم منطقهم الفكري الذي يأخذ موقفاً صريحاً في إنحيازه للطبقات العاملة من المجتمع وتبلى نضالهم و كفاحهم من أجل حياة أفضل ، هذا الموقف ربط بين الثلاث جماعات وكان هناك أيضاً عنصر آخر يربط هذه الجماعات هو كونها نتاجاً مباشراً لتطور مفهوم التربية الفنية في مصر ذلك التطور الذي بدأ منذ عام ١٩٢٠ .

(١) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلي المصري المعاصر ، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص ٩٧ .

جماعة الفن والحرية

فى الوقت الذى عاش فيه العالم ظروف نمو قوى الفاشية وتصاعدها وبواكير حرب طاحنه تبدو فى الأفق . عاش أيضاً مظاهر خوف قوى الفاشية وجزعها من حركة " الفن الحديث " ، فقد راحت هذه القوى الفاشية تحاصر أية طاقة خلاقة للفن وتلزمها بقيود رجعية ، ثم راحت تحطم تماثيل " بارلاخ Ernst Barlach " ١٨٧٠ - ١٩٣٨ وتمزق صور " رينوار Renoir " و" ماكس ارنست Max Ernst " و " جورج جروز George Grosz " ١٨٩٣-١٩٥٩ و" كوكوشكا Oskar Kokochka " ١٨٨٦ - ١٩٨٠ وتغلق مدرسة " الباوهاوس " وتحرق مؤلفات " فرويد Freud " وذلك كله تحت شعار مقاومة الفن المنحط . " فكان ذلك العمل اللاأخلاقي والذى يتنافى مع ديمقراطية التعبير الفردى خاصة فى المجتمعات الرأسمالية ، رد فعل عارم فى أرجاء العالم حيث وجه " أندريه بريتون Andre Briton " رائد الحركة السريالية نداهه الثورى من أجل فن حر مستقل ذلك الذى وقع فى تلك الأيام مع الفنان " ديجو ريفيرا Diego Rivera " بالمكسيك وقد قامت جماعة من الفنانين المصريين عددهم ٣٨ فردا بإصدار بيان " لبريتون Breton " و" ريفير Rivera " تحت عنوان يحيا " الفن المنحط " وكان ذلك فى ٢٢ ديسمبر عام ١٩٣٨ وقد وقع عليه من الفنانين التشكيليين " رمسيس يونان ، أنور كامل ، فؤاد كامل ، كمال الملاخ ، وكامل التلمسانى إلى جانب الشاعر جورج حنين وبعض المفكرين والأدباء الأجانب " (١) والذى جاء فى جزء منه " نحن نعرف بأى عداوة ينظر المجتمع الحالى إلى أى ابتكار أدبى أو فنى يهدد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة القيم الفكرية والاخلاقية التى تضمن الاستمرار والبقاء لهذا المجتمع ، هذه العداوة تظهر اليوم فى البلدان الديكتاتورية وبالذات فى ألمانيا الهتلرية .. تظهر فى العدوان المريع والوضيع ضد فن يصفه بعض البهائم من ذوى الرتب العسكرية ، الذين وصلوا إلى مصاف الحكام والذين يعتقدون أنهم عالمون بكل شئ بأنه " فن منحط " .. يا أيها المفكرون والكتاب والفنانون فلنقبل هذا التحدى ، فنحن متضامنون مع هذا الفن المنحط بصورة مطلقة وفيه تكمن جميع فرص المستقبل ، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة ، التى تهب فى قلب الغرب " (٢)

وقد كان اجتماع هذه الجماعة المتمردة حول فكر البيان ، تمهيدا لتأسيس جماعة " الفن والحرية " فى ٦ يناير عام ١٩٣٩ ، وكانت قضية التمرد عندها أكبر بكثير من قضية الفن والثقافة فى نفوس أعضائها . كانت ثورة تمتد من الفن إلى الأخلاق ومن السياسة إلى الفلسفة وقد تصدت للأكاديمية والديكتاتورية وكانت تدافع عن حرية الفن والثقافة والنشر وكان اتجاهها سياسيا تباشره بالفعل .

(١) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى ، منذ ١٩٥٠ " رسالة ماجستير ١٩٧٨ ، ص ٢١٧ .

(٢) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص ١٠٢ .

وقد أقامت هذه الجماعة في عام ١٩٤٠ معرض " الصالون الحر " ويقول الناقد " بدر الدين أبو غازي " عن هذا المعرض " أنه كان ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق الذي كان يسود معارض القاهرة .. رأينا الرمال التي صاغها حبكة " جورج صباغ " الكلاسيكية واحاطتها رومانسية " ناجي " بالمعابد ، وتمائيل الكباش تتحول عند " رمسيس يونان " إلى عالم غريب زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء ، والوجوه كحطام بشر يطل من " أرض إليوت الخراب " ، وشاهدنا موضوع " عروس النيل " الذي اتخذته " مختار " ذريعة لإبداع فن جمالي مصري نابض بالحياة يتحول عند " كامل التلمساني " إلى هياكل عظمية غريبة في أعماق لاقرار لها .. كذلك أيضاً كان احتجاج " فؤاد كامل " في لوحاته كالمينيفستو الثوري ، وكان ذلك خليط من أسماء مصرية وأجنبية تلاقت أعمالها في هذا المعرض حول لوحة " ذات الجدائل " لمحمود سعيد فقد وجدوا فيها تلك الأنوثة الوحشية النافرة . " (١)

كان لمعرضهم الأول هذا .. بأعماله التعبيرية والسريرية وقع مدو وصارخ لم تتعوده قاعات العرض ولا جمهور المعارض التشكيلية في ذلك الوقت وكان ذلك الوقع المدى هدفا مقصودا تسعى إليه الجماعة وتؤكد . " فهم يهدفون إلى إثارة التعجب في أذهان الجماهير لأن التعجب يقلل المسلمات ولأن المفاجأة تهز استمرار أثر العادة وكل عرف راكم ، ولأن الصدمة توقف صفات الفرد الايجابية ولقد هدفوا أيضاً إلى إثارة التعجب في أذهان الجماهير ، ولأنه كثيراً ما يكون مقدمة لإثارة الوعي النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والإجتماعية " (٢)

وقد توالى معارض الجماعة ، ففي مارس ١٩٤١ أقيم المعرض الثاني تحت عنوان " مناظر الخيال والحلم والمزاح العنيف " وفي مايو ١٩٤٢ أقيم المعرض الثالث ، وفي مايو عام ١٩٤٤ أقيم المعرض الرابع ، وقد جاء في نشرته الدعوة الصريحة للإرتباط بالفن الحديث بكل إتجاهاته وليس السريالية فقط حيث يشير دليل المعرض إلى ذلك بقوله " لكى يقوم الفن الحر برسائلته في مصر لابد له من ربط نشاط شباب الفنانين في مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التي يتكون فيها الفن الحديث .. ذلك الفن العاطفى العاصف الذي لا يخدعه أى أمر مهما كانت صبغته الرسمية أو الدينية أو التجارية ذلك الفن الذى نحس بنبضاته القوية في باريس ونيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال " بيكاسو Picasso " و " ديگو ريفيرا Diego Rivera " و " ليفنج بالان " وأيضاً " تانجى Tanguy " و " هنرى مور Henry Moor " و " ماكس ارنست Max Ernst " وفي كل مكان فى العالم يكافح رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الانسانى تحريراً مطلقاً . " (٣)

(١) بدر الدين أبو غازي ، تقديم كتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ص ٤ .

(٢) كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن والحرية - القاهرة ١٩٤١ .

(٣) مصطفى مهدي ، التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٢١٩ .

ورغم حماس هذه الجماعة " فإنها لم تميز بين العمل الفنى والعمل السياسى ليس من زاوية الهدف النهائى وهو الثورة ، بل من زاوية مجال الرؤية الابداعية ومشاكلها النوعية - فخلطت بين الوسائل ، ومن ناحية أخرى فإن مفهومها عن الحرية لم يتجاوز الحرية الفردية ، باعتبار الفرد هو القيمة الوحيدة الباقية ، ففصلت بين حرية الفنان وحرية المجتمع ولم تطرح على نفسها هذا السؤال : لمن تتوجه بفنها ؟ وكيف ! فإنها ظلت شعارا عاطفيا بعيدا عن الواقع ، لهذا سقطت فى أول اختبار على أرضه ، وإختيارها للسيريالية مذهباً فنياً كان رداء أوروبا خالصا البسته عنوه للواقع المصرى دون بحث إمكانية تعايشه معه وهو نفس ما أدانتها الجماعة من قبل بالنسبة للإتجاهات الاكاديمية الأوربية حين تنبأها جيل الرواد . وصحيح أن السيريالية كانت لاتزال فى شبابها حين التزمت بها الجماعة ، إلا أنها نقلتها نقلا شبه ميكانيكى دون تضفيرها بالبيئة المحلية " (١) ومع ذلك كانت جماعة "الفن والحرية" بما نادى به من أفكار وما حققته من أعمال فى مجال الفن التشكيلي بداية لمرحلة جديدة فى تاريخ فنوننا التشكيلية .. وبداية لفترة جسدت صورة الواقع المصرى فى ظروف الحرب العالمية الثانية .

" وكانت أيضاً تحمل فى داخلها بذرة اجهاضها ثم انغماسها فى عالم الميتافيزيقيا ، وتمثل هذه البذرة فى أن فكرها فى صميمه فكر مثالى يعيش فوق الواقع . " (٢)

وبالرغم من كل هذا .. فقد كانت الحيوية التى فجرتها الجماعة عاملا أساسيا فى دفع موجات جديدة فى تيار الحركة الفنية ، وفى الانفتاح على أفاق غير محدودة سواء على التيارات الفنية الحديثة أو على الواقع المصرى .

قد كانت هذه رؤية عامة لمفهوم جماعة " الفن والحرية " اتضحت فيها الأسس الفكرية التى ارتكزت عليها الابداعات الفنية المختلفة لكل منهم ، ويجدر بنا الآن أن نتناول فكر كل فنان على حدة لنتعرف على الأبعاد النفسية والفنية التى أحاطت بانتاجه الفنى وسنتعرف فى الصفحات التالية على أهم سماته الفنية والنفسية .

(١) عز الدين نجيب ، فن التصوير المصرى الحديث ، القاهرة دار المستقبل العربى ١٩٨٢ ص ٨٦

(٢) نفس المرجع السابق ص ٨٥ .

رمسيس يونان ١٩١٣ - ١٩٦٦

كان ظهور رمسيس يونان مع نهاية الثلاثينات ، بداية عهد جديد فى تاريخ فنوننا التشكيلية المعاصرة ، وقد تلاقت عنده نهاية مطاف ، وبداية انطلاقة ، فكان من أوائل الذين أدركوا ضرورة إعادة النظر فى تجربة الأعوام الثلاثين ، التى كانت وقتئذ هى كل عمر تاريخنا التشكيلى المعاصر ، " وكان من أوائل الذين أدركوا ضرورة خلق فن جديد يجسد ملامح الواقع الجديد .. واقع مصر فى ظروف الحرب العالمية الثانية وواقع العالم ، وواقع عصر بأكمله . " (١)

لقد مهد الرعيل الأول للجيل الثانى ، وأنشأ القاعدة التى تتكون منها الشخصية المصرية ومع هذا فغالبا ما كان يسود هذه الفترة فن ناعم سهل لايعبر عن الحقيقة التى تعيشها الجماهير الكادحة المناضلة ، ولايتفاعل مع أحاسيسها ولا مع البيئة وأمانيتها القومية .

" فقد جاء " رمسيس يونان " ليثبت بصورة لا تدعو إلى الشك عدم قدرة الجيل السابق برويته التقليدية ، على التعبير عن أبعاد الواقع الجديد وعن صراعاته العميقة الباطنة . كان دوره الأساسى هو دور الموقظ لعالم قد أثر الراحة ، عالم مازال مستغرقا فى اجترار تجربة الماضى مازال أسير حلم " عودة الروح " هذا الحلم الوردى . " (٢)

لم يكن رمسيس يونان مصورا فحسب ، بل كانت له نشاطات أخرى ، وفكراً خاصاً وكتابات متصلة بالفن ، وله كتابات عديدة ومن خلال كتابه " غاية الرسام العصرى " الذى أصدره عام ١٩٣٨ كان فى وسع المرء أن يشعر بمدى اهتزازات الواقع وتوتراته ، واقع يعيش حقا أيام انقلاب جذرى وتحول عميق فى مفهوم الفن ، وفى الرؤية التشكيلية ، بل وفى النظرة الشاملة إلى العالم (غاية الرسام العصرى هو أول دعوة واضحة للإرتباط بتيارات الفن الحديث ، ضرورة تفرضاها روح العصر ، وتستوجبها ظروف تطور المجتمع فى نفس الوقت ، كانت أول دعوة حقيقية للإرتباط باتجاهات الفن المعاصر التى ظهرت فى أوروبا فيما بعد التأثيرية ، كالاتجاه السيرىالى هذا الاتجاه الذى سيواصل " رمسيس يونان " الدعوة إلى ضرورة قيامه فى مصر ، فى كل كتاباته المقبلة ، وهو الإتجاه الذى سنلمس ملامحه واضحة فى كل الأعمال التى أتمها الفنان على امتداد الأربعينات . " (٣)

وقد وجد " رمسيس يونان " أن هناك استحالة لإبتعاد الفنان عن حقائق العصر ، فحتى النزعات والاضطرابات النفسية ما هى فى جوهرها إلا حقائق بل ماهى فى نهاية الأمر إلا حقائق ذاتية ، وهى المادة الضرورية التى يصوغ منها الفنان أعماله . لقد بدأت المرحلة السريالية عند " رمسيس يونان " وهو طالب فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة

، وتعمقت بتعرفه على الشاعر " جورج حنين " من خلال جماعة " المحاولين الجدد " واستمرت تلك المرحلة حتى عام ١٩٤٧ تلتها فترة صامتة استغرقت حوالى عشرة أعوام وهى الفترة التى هاجر فيها إلى فرنسا .

وفى عام ١٩٤٨ أقام معرضاً خاصاً لأعماله فى باريس ، وكتب عنه الناقد " جاك لاسين " المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس يقول : " إن رمسيس يونان " يسعى للكشف عن معانٍ خفية من وراء الألوان والخطوط ، غير أن الإرادة تتدخل لدى هذا الفنان البارع حاملة إياه على خلق عالم خيالى متميز بشدة رفته الشعاعية " (١)

وقد اشترك " رمسيس يونان " فى بعض المعارض خارج مصر ، وبعد عودته إلى وطنه تحول إلى المرحلة التجريدية بعد أن قال " إن السيرية قد ضلت سبيلها حين طمعت فى أن تكون فى الوقت نفسه عاملاً من عوامل الثورة الاجتماعية " (٢) وهذا مغاير لرأيه من قبل ذلك بعشرين عاماً حين قال " إن السيرية هى فى صميمها دعوة ثورية لثورة اجتماعية وأخلاقية قبل أن تكون مذهبا فنيا " (٣) وأقام فى تلك الفترة معرضاً جماعياً تحت عنوان " نحو المجهول " أقيم عام ١٩٥٨ وكرسها بعد ذلك فى كتالوج جماعى بعنوان " المجهول لا يزال " وزع فى العام التالى .

لقد قدم رمسيس يونان مدرسة حديثة من مدارس الرسم التى تزداد نمواً وقوة وتجذب إليها الأنصار العديدين ، ألا وهى مدرسة " السيرية " ومن الواضح أننا فى حاجة لفهم " السيرية " عند رمسيس يونان وكذلك موقفه منها ، فمثلاً رأينا يرفض النزعة الشكلية السطحية التى يمكن أن تتردى فيها " التكعيبية " فإننا نراه هنا أيضاً يرفض تلك المحاولات التى تتخذ من السيرية وسيلة لاصطناع مظاهر فن متكلف خاصة وهى مدرسة جديدة ما زالت فى طور التجارب ، لم تتعرف بعد على ملامحها وحدودها وإمكاناتها فى التعبير . إن يونان يرفض كل محاولات الايغال فى الاغراب وفى الغموض المصطنع وفى الاغراب المصطنع براعة العقل الواعى ومهارته ، بينما جوهر السيرية إنما يكمن فيما يعتمد على خيالات العقل الباطن ونزواته .

لقد رفض " رمسيس يونان " الاتجاه إلى الرسم الاوتوماتيكى الذى تفرع من السيرية وذلك لخلوه من عناصر التصميم أو الانشاء الفنى ، لقد رأى أنه إثارة وإقلاق وليس فيه دواء أو علاج وهذا يتنافى مع جوهر السيرية ؛ لأن السيرية علاج لمشكلات العصر ،

(١) بدر الدين أبو غازى، تقديم لكتاب رمسيس يونان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٨ ص ٥ .

(٢) رمسيس يونان ، دراسات فى الفن ، ص ٧٥ .

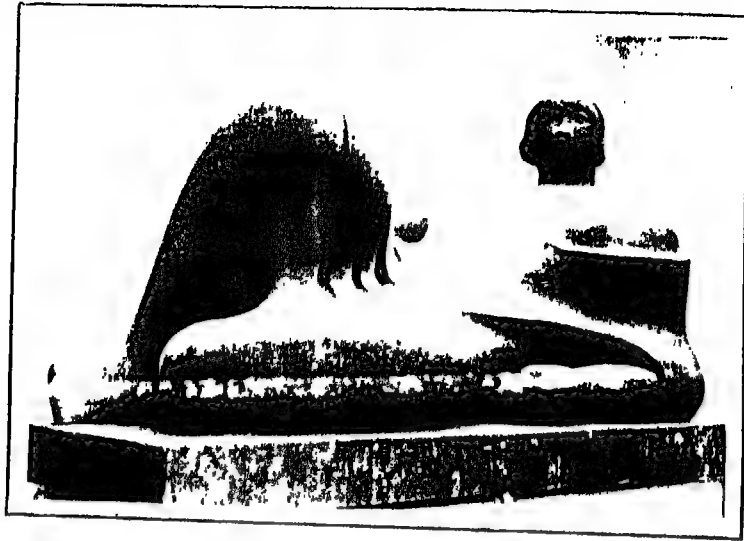
(٣) عز الدين نجيب ، فن التصوير المصرى المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٧٩ .

لذا يؤكد يونان أن السيريالية فى صميمها دعوة لثورة اجتماعية اخلاقية قبل أن تكون مذهبا فنيا .

كان رمسيس يونان داعية للفن الأوروبى الحديث متجسدا فى " السيريالية " وكل ما يشغله فيها هو متانة الأداء الفنى وعمق الفكر فى بواطن الأشياء ، ويعتبر النحات الانجليزى " هنرى مور " من أهم الفنانين الذى تأثر بهم يونان - انظر - شكل رقم {١} وكتب عنه عدة مقالات . يستند " بدر الدين أبو غازى " إلى ترجمة "رمسيس يونان" لفقرات يؤكد فيها " هنرى مور " على أهمية عناصر التصميم المجرد وإمتزاجها مع العناصر الإنسانية والنفسية ليقرر " أبو غازى " أن هذا يفسر إتجاه " رمسيس يونان " فى مرحلته السريالية إلى إحترام التصميم والبناء وتعبيره عن حقيقة خاصة ، عن رؤيا معتزلة داخل أعماقه وهو يفسر أيضاً عزوفه عن "أوتوماتيه" التعبير عند طائفة من السرياليين فهو لم يعالج الرسوم التلقائية إلا لماما، وكذلك لم يقنع بهذه الخزعات السريالية التى تعتمد إلى الأثر عن طريق تجميع أشياء غريبة متناقضة فى مظاهر ومجالات غريبة عن واقعها وحقيقتها . فمن هذه الناحية هو أقرب إلى الفنان السريالى " ماكس أرنست " شكل رقم {٢} فإبداعه ليس مجرد التفنن أو الابتكار ، إنما هو ثمرة رؤى تراوده يضاف إليها فكر يخصوص فى بواطن الأشياء " (١) لذلك فإن رمسيس يونان لا يضحى فى مرحلته السيريالية من أجل الغموض والإبهام بالمعمار والبناء فى العمل الفنى كما ضحى كثير من السرياليين " فهو فى بدايات تكوينه وقف على كتابات " روجير فرay " واتصل عن طريق أستاذه فى الفنون الجميلة " حمزة كار " بعالم " سيزان " الذى أحال الانطباعية إلى فن متين البنيان كفن المتاحف وأمن بوصايا " اوزانفان " ونهج هنرى مور " فى المزاحجة بين العمل الفنى وبين عناصر التصميم المجردة والعناصر الإنسانية والنفسية " (٢) ومن أعماله السيريالية التى يهتم فيها بالبناء المعمارى وإحترام التصميم لوحة " العشق المفترس " شكل رقم {٣} وتتضح فيها نزوعه التحريفى بشكل المرأة بنفس النزوع الذى يتناول به " سلفادور دالى Dali " تحريفاته للشكل الانسانى وايضا لوحة " تفاعلات " شكل رقم {٤} الذى يظهر فيها تأثره الواضح بالفنان سلفادور دالى شكل رقم {٥} وفى صورة " امرأة مستغنية " شكل رقم {٦} . ونلاحظ أن رمسيس يونان يعتنى بالسطوح والتحريفات فى صياغة الصدر وأجزاء الجسم مع تأثره بأعمال " هنرى مور " النحتية أنظر شكل رقم {١} وقد إحتفظ بهيئة الوجه بالشكل المؤلف وإن كان يصبغه بمسحة مأساوية تذكرنا بوجوه " جورج روه " شكل رقم {٧} .

" كان رمسيس يونان السيريالى فنان بناء يحترم الشكل ويصبر على معالجته بالتصميم العام لهيكله وبالإستكشاف البطيء الحذر لحبكة الألوان حتى ولو كان مجرد سبيكة من البياض

(١) سمير غريب ، قصة السيريالية فى الوطن العربى ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ اكتوبر ١٩٨٤ .
(٢) بدر الدين أبو غازى ، تقديم لكتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٥ .



شكل {١} - هلري مور - امرأة مضجعه - تحت - ١٩٤٥ .



شكل {٢} - ماكس أرمنت - نابليون في الصحراء - زيت على قوالب - ١٩٤١ .

والسواد . وهو يواجه لغز الوجود بفكره ووجدانه معا ويضع على اللوحة وفي أعماقها أزمة الضمير الحديث في تعبير مأسوى يجسم دوامة الوجود " (١) في هذه المرحلة التي اكتملت فيها شخصية "رمسيس يونان" الفنية ، ونشاهد مظاهر فن تصويرى مشحون بدراما فاجعة يخلط فيه الحلم بالواقع ، ويقوده خيال محموم تتصارع فيه شتى الرؤى ، تبرز فيه وجوه غرقى تتدلج فيها إنسانية مرعبة ، تتأدى فى يأس من ينقذها ، وأيدى تلتف حول الأجساد تعتصر رحيقها كالأفاعى المفترسة ، ونساء عاريات فى أجسادهن قسوة وتشنج حيوانى ، وأشجار تنبت فى صحراء قاحلة ذات اثناء ، وقبضات معروقة تمتصها الرمال لنسوة عجائز يلبسن " اليشمك " شكل رقم {٨} فى إختناق الموت الأخير .

وكانت أبرز أعمال هذه المرحلة لوحة " على سطح الرمال " عام ١٩٣٩ شكل رقم {٩} وفيها نجد أجزاء إنسانية مزروعة فى صحراء وكأنها جذوع أشجار جافة من آلاف السنين تكاد تكون خاوية من لبها ، مع مقدمة اللوحة نجد أن جذع امرأة وكأنه مصنوع من المعدن المفرغ والشعر ينبت فى الرقبة التي لا تحمل وجها عليها والثدى منقرة كأن السوس أكلها ، ومن اليسار نجد كف ليد مبتورة الأصابع وكأن السوس ناخرها ، وتظهر عروقتها وأعصابها المشدودة وبجوارها وجه لشيخ كأنه من أرذل العمر يغمض عينا ويفتح الأخرى كأنه ينتحب وتوجد على هذه الصحراء بعض أوانى خزفية متناثرة ، وفى الناحية اليمنى نجد أيضاً كفا ليد تخرج من الأرض ، ونشعر بأن هذه الأشلاء رغم وجودها فى هذا المكان القاحل تريد الحياة رغم الموت التي هى فيه ورغم أنه على بعد أمتار نرى مياها ولكنها مياه لا تنبت .

لقد عبر يونان فى هذا العمل عن القضايا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، واللوحة هنا كالحلم المزعج المفزع تنفر لرؤيته ، أشكال تناديك لإنقاذها .

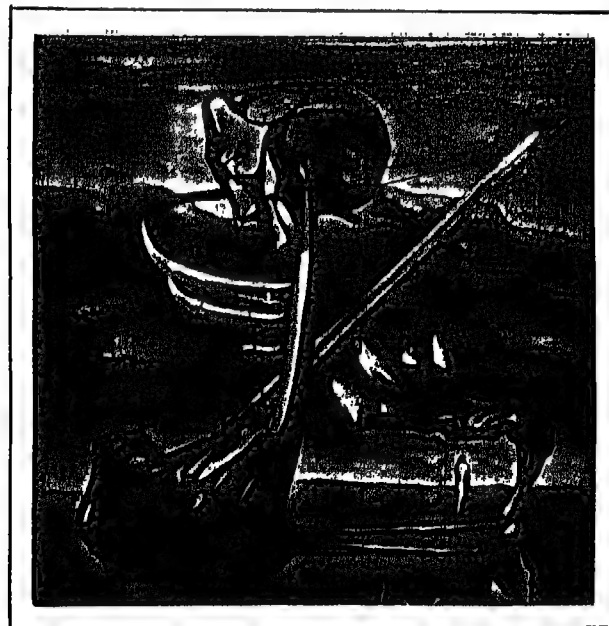
واللوحة مرسومة بالقلم الرصاص ، والتكوين هرمى نحتى رصين ، والإيقاع موجود بترديد الأشكال داخل اللوحة ، والأشكال تأخذ الإتجاه القائم فهي تحرك العين حركة جزاجيه داخل اللوحة والخطوط العرضية تظهر فى خط الأفق والأرض والخطوط فى اللوحة لينه وليست حادة . وإهتم الفنان بإظهار البعد الثالث فى اللوحة من خلال الرسم ودرجات الفاتح والغامق واعتمد أيضاً على إظهار التجسيم فى الأشكال .

ومن أعماله السيريالية التكعيبية لوحة " امرأة مستلقية " شكل رقم {٦} وهى من الأعمال التي تحمل خصائص نحتية تكعيبية تبدو فيها امرأة متكئة تذكرنا بنساء " هنرى مور " شكل رقم {١} تنثنى الساقين والذراعين فى إنسجام وهى مستلقية فى بؤس وألم أمام سد هائل من السواد والقمامة ربما تكون قتامة السماء . تحيط بها الظلال الكثيفة من كل جانب وهى تذكرنا بشخص " بيكاسو " البائسة ، وقد أهتم يونان بالكتلة والفراغ داخل

(١) بدر الدين أبو غازى ، نفس المرجع السابق ص ٥ .



شكل {٣} - رمسيس يونان - العشق المغترب - زيت على توال ١٩٤٠ .



شكل {٤} - رمسيس يونان - تلاعات - زيت على توال - بدون تاريخ .

تكوين اللوحة وهناك إحساس حي بالجسد البشرى مع كل التحريفات فى هذا الجسد الذى يتلوى ألما ورغبة .

فى هذا العمل تتبلور الرؤية الفنية عند " رمسيس يونان " فيلجاً إلى الخط والمساحة ليصغ منها رؤيا جديدة تعتمد على التبسيط والاختزال ويبدو هذا واضحا من خلال الخطوط القليلة القوية التى تتحرك معها عين المشاهد وكذلك سعيه إلى التبسيطات اللونية حيث قام بتلخيص مساحات الألوان إلى درجات الغامق والفاتح يظهر التباين الشديد بينهما .

وتبدو شخصيات يونان كما لو كانت خاضعة لفلسفة معينة ، أحيانا تغلف وجوها الرخامية ملامح صامتة لكن هذه الوجوه الرخامية أختفت فى بداية مرحلته التجريدية " وقبل أن يصل إلى هذه المرحلة كان فى بحث دائم عن التعبير بشكل يحمل فى ذاته معالم إكتفائه وإكتماله شكل فيه البداية والنهاية يهديه إلى الوصول إلى كنه الأشكال ، تأمل الشجرة ولكن الشجرة عالم من حياة لها جذور فى الأرض وفروع فى السماء وتطلع إلى الجبل ولكن الجبل عالم غير محدود . " (١)

ويبدأ رمسيس يونان مرحلته التجريدية من بدايتها المبكرة التى يمكن تتبعها مع نهاية الأربعينات فى باريس حينما لجأ إليها متجنباً بطش قوى الدكتاتورية الرجعية المتمثلة فى حكومة إسماعيل صدقى . وفى باريس يبدأ التحول شيئا فشيئا وتختفى الأشكال التشخيصية من لوحاته لتفسح للغة الشكل الخالصه مكانها من أجل تجسيد رؤيا الفنان الجديدة ، لغة مصطلحاتها الخطوط والألوان والمساحات اللونية .

" لقد وجد يونان بغيته فى " الزلط " وإدع منه فى حبكة كلاسيكية نابضة بالحياة مجموعة من اللوحات بالقلم الرصاص .. غير أن إختيار رمسيس يونان يهدينا إلى إعتزاله .. ففكره قاده إلى عالم مغلق مجرد ، بدايته ونهايته كامنه فيه ، عالم لا يستجدى حياة ولا يعطى حياة ، أنه على نقیض فنان آخر مثل " برانكوزى " قادثه رحلته عبر جوهر الأشكال إلى " البيضة " وهى شكل يكتفى بذاته ولكنه يعطى الميلاد والأمل والحياة ، ومن هذا الشكل خرجت منحوتات " برانكوزى " ناطقة بنبض تشكلى أخاذ . " (٢)

ويعود رمسيس يونان على أثر العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ومرة أخرى يعلن التمرد ويسعى إلى تجاوز أوضاع التناقص والمفارقات فى المفهوم التجريدى .

" ولقد بدأ تمرده مع رفض التجريديه الهندسية التى تحيل كل شىء إلى مجرد معادلات حسابية وعقلية جافة ، كما بدأ تمرده أيضاً من رفض التصوير الذى يعتمد على تجاوز البقع

(١) بدر الدين أبو غازى ، نفس المرجع السابق ص ٧ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٨ .



شكل {٥} - سلفادور دالي - الحرب الأهلية - زيت على توال ١٩٣٦ .



شكل {٦} - رمسيس يونان - امرأة مستلقية - زيت على توال ١٩٤٥ .

اللونية التي تلقى عن طريق المصادفة . وقد أراد أن يخرج التجريدية من مازق المفارقات بمحاولته التركيب بين وجهى العملة التشكيلية الواحدة بجانبها الهندسى العضوى العقلى والوجدانى . " (١)

أن كل لوحة من أعمال هذه الفترة الأخيرة تحاول تجسيد تجربة فنية خاصة كل الخصوص ، فلوحة " طوطم " شكل رقم { ١٠ } التى تبدو فيها البقع القائمة كالأشباح الهائلة التى تجدها تتراقص وتتمايل فى إحساس رجراجى ، إنما تحاول تجسيد تجربة مغايرة كل التغيرات ، وتبدو هذه الأشكال المرتجلة والتهويمات الشكلية الأخرى وكأنها " سلويت " حيث نلاحظ أن درجة الإضاءة عالية خلفها .

وفى لوحة " نبع وصخور " شكل رقم { ١١ } سعى لتشكيل عالم مختلف كل الاختلاف عن ذلك العالم الذى تجسده لوحة " نذير العاصفة " شكل رقم { ١٢ } فالهدوء النسبى فى حركة البقع المنتظمة على المستويين الأفقى والرأسى فى " نبع وصخور " لا نجد له مثيلاً فى خطوط " نذير العاصفة " الهوجاء الملتوية المندفعة المتفجرة كالحلزونات وموجات الفيضان .

" إن الأشكال فى أعمال هذه الفترة تبدو فى حالة صراع دائب وفى ديناميكية مثيرة مترججة مهتزة أبداً يبدو النور فيها متألّقا لكنة نور درامى بل نور تراجيدى وكأنه تمزيق على سطح اللوحة والمساحات تلوح وكأنها تفر من وطأة النظام المحكم الهندسى لكن مع ذلك لا شيء فى اللوحة يعطى أى شعور بوجود هندسية مفروضة أو حتى محسوبة إن كل شيء هنا قد وجد ما يناقضه . " (٢) فنحن نحس بالإندفاع والعفوية من خلال الإطار الهندسى ومن خلال الحس العفوى . إن عالم " رمسيس يونان " التجريدى هو عالم باطن خاص ، عالم فيه شموخ الجبل وتوحده ، فيه رأى بعيدة فى أصول الأشياء والأشكال ذلك العالم الذى جاء مشحوناً بالتعبير غير المحدود والذى بدت فيه الصخور والأحجار والسهول المليئة بالتجاعيد كما لو كانت كائنات حية تصرخ بالتعبير الإنسانى برغم تجريديتها الكاملة .

(١) محمد شفيق ، رمسيس يونان وجبل التمرد ، مجلة الفنون ، المجلد الأول العدد الثانى ، ربيع ١٩٧١ .

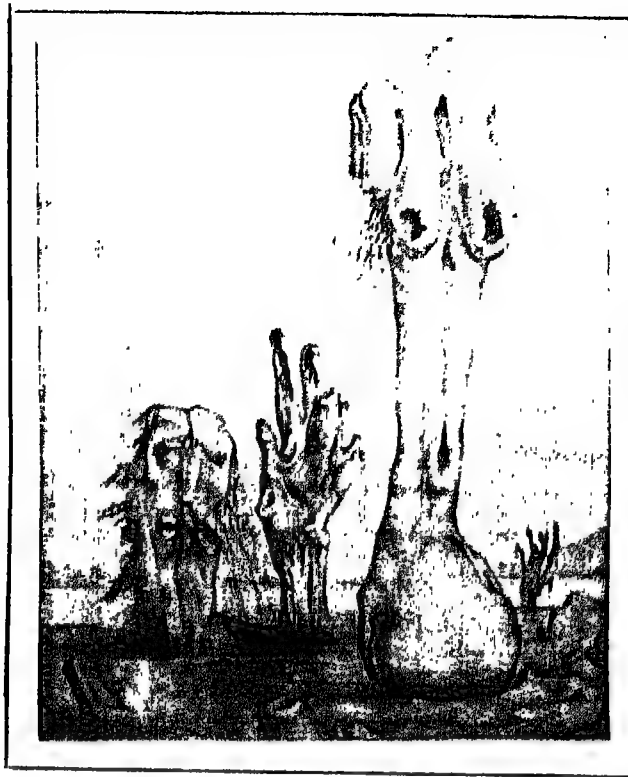
(٢) نفس المرجع السابق .



شكل {٧} - جورج روه - وجوه في الكنيسة - زيت على توال ١٩١٣ .



شكل {٨} - رسميس يونان - عائلة - زيت على توال .



شكل {٩} - رمسيس يونان - على سطح الرمال - رسم بالبرصا - بدون تاريخ.



شكل {١٠} - رمسيس يونان - طوطم - زيت على ثوال .



شكل {١١} - رمسيس يونان - نبع وصخور - زيت على قماش .



شكل {١٢} - رمسيس يونان - نذير العاصفة - زيت على قماش .

كامل التلمسانى

ولد كامل التلمسانى بقرية نوى مركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية وانتقل منها مع أسرته إلى القاهرة بعد ما أنهى دراسته الابتدائية عام ١٩٢٥ وتنتقلت الأسرة ما بين حلوان والجيزة ، دخل كامل مدرسة السعدية وتأثر بالأستاذ " يوسف الحففى " مدرس الرسم بالمدرسة وحصل على الثانوية العامة فى عام ١٩٣٠ ، وكان كامل يتردد على قرية لرسم المناظر ثم دخل كلية الطب البيطرى وإستمر فيها لمدة خمسة سنوات لم ينه فيها دراسته ورسب خلالها أكثر من مرة وترك الكلية عام ١٩٤١ ، وكان حبه للفن التشكيلى دافعا لترك كلية الطب البيطرى بدليل أنه فضل الذهاب إلى إفتتاح معرضة فى قاعة " جولدن برج " فى ميدان مصطفى كامل فى الوقت الذى كان يجب عليه أداء إمتحان نهاية العام فى كليته . وكان من أكثر شخصيات جماعة " الفن والحرية " تميزا ، وقد إعتد على نفسه فى تكوينه وكان مثقفا يعرف فى الأدب والسينما والمسرح والفن التشكيلى وغيرها ، وكتب عدة مقالات عن الفن التشكيلى وهى سلسلة نشرها فى جريدة " دون كيشوت " بعنوان " الفن فى مصر " باللغة الفرنسية وله مقالات أدبية نشر منها الكثير فى مجلة " المجلة الجديدة " تحت عنوان " من الحياة والفن " ، وقام بإخراج فيلم " السوق السوداء " وهو من أهم أفلام السينما العربية ، وكان منضالا سياسيا وله مقالات سياسية وقعها بإسمه أو بأسم مستعار والبعض منها بدون توقيع ، وهذا إلى جانب دوره كفنان تشكيلي فى جماعة " الفن والحرية " .

توقف التلمسانى عن الرسم مبكرا عام ١٩٤٥ وتحول بعد ذلك كلية إلى السينما ، بعد أن تأثر به بعض الفنانين فى تلك الفترة القصيرة من عمره فى الفن التشكيلى أمثال " انجى أفلاطون " التى شجعها على الاشتراك فى معارض الجماعة .

كان كامل التلمسانى شخصية قلقة وطموحة ، وربما لهذا السبب ترك النضال السيربالي عندما شعر بأن هذا الطريق يختنق فى مصر . كان حلمه أن تصل أفكاره إلى أكبر عدد ممكن من الناس . لهذا مارس وسائل عدة ثم إنتقل إلى وسيلة إعلام جماهيرية وهى السينما .

ولقد وصفه أميه أزار بأنه " ولد من ترمرد وغلين فترة الحرب العالمية الأولى ، وعبر رمسيس يونان عن كامل التلمسانى الفنان التشكيلي عام ١٩٤٢ قائلا: " قد يكون التلمسانى ممثلا لكنه ممثل إنغمرفى دوره وتشبعت به دماؤه وشُخنت به أعصابه وتمخض به قلبه وذهنه " . (١)

كانت السيرباليه هى نقطة إنطلاق فى حياة كامل التلمسانى إستمرت زهاء عشر سنوات فقط حتى منتصف الأربعينات ، فيقول حسن التلمسانى " أن شقيقه كامل كان متأثرا " بجورج

(١) سمير غريب ، قصة السيربالية فى الوطن العربى ، مقالة مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ أكتوبر ١٩٨٤ .



شكل {١٣} - جورج روهه - محظية السلطان - زيت على قوالب .



شكل {١٤} - مارسيل دوشامب - الملابس البالية - زيت على قوالب .

رووه " وأنه كان فناناً ثورياً " (١) ومن الفنانين الغربيين الذى تأثر بهم أيضاً " مارسيل دوشامب " شكل رقم {١٤} وقد تأثر أيضاً بأعمال الفنان " مارك شجال " شكل رقم {١٦} .

" تظهر أعمال كامل التلمسانى الأولى التى رسمها بألوان الجواش فناً عنيفاً وإحساساً درامياً متميزاً شكل رقم {١٥} تتعاقب التشنجات وصرخات اليأس . كان التلمسانى نفسه يقرر أن السواد والدمار والأشكال الممزقة والخطوط الحزينة الصارخة هى الصور الوحيدة التى يملئها على الفنان عالم غير متجانس تعيش فيه إنسانية مشوهة " . (٢)

ونجد فى صور التلمسانى وجوها كليلية مكدودة وأجساما ممثلة بها لوعة محاطة بهاله من السواد وعيون تلمع بشرر التمرد رغم شدة الإعياء التى هى فيه ونشعر فى أعماله بشروء بين عواصف الحيرة والقلق والثورة ، ثم هذه العواطف المكبوتة السجينة وسط العظام والأصابع المتوترة ، ثم هذه الألوان التى رغم قتامتها تحتفظ فى أركانها ببريق حاد من الأضواء الدافئة هذا ما نقابلنا به ، بل هذا ما تفاجئنا به صور التلمسانى شكل رقم {١٥} وشكل رقم {١٧} ، وقد لا تسعدنا المقابلة ولكن المفاجأة تصدمنا .

أن هذا الجو الذى يشيع فى لوحات كامل التلمسانى ، يظهر كذلك فى رسومه إذ أنه يعتمد بالفعل على تأثير الصدمة على نفس المشاهد ، لذا فهو يحطم النسب المعتادة معتمداً على خياله الجامح ، ويقول : " آتين مريل " عن إيداع . التلمسانى السيرىالى " إن الخواطر التى تجتاز نفسية التلمسانى وتسكب فيها ذكرياته المخزونة من الصور هى نفس الخواطر التى أوحى لكتاب الماسى الأغريقية أفتعتهم المثيرة وخناجرهم المزدانة بالورود الحمراء التى تدمى الصدور المقدمة لها وتدمى الخواصر سريعة الخفقات ، وتدمى العيون المتعبة من رؤية النهار ، لا يستطيع الإنسان أن يحب التصوير لذاته فقط ، ويرفض الإعراف بالرموز الجوفاء التى لا تقدر على المحافظة على كيانها .. إلا أننا نجد هنا شيئاً آخر مختلفاً هو صور التلمسانى التى نرى فيها غزارة الإلهام الروحى ، وأسراره التى تستحق التقدير . وعلى الرغم من إمتلاء صوره بعناصر الهدم والتعطيم فإن القيم الفنية لهذه الصور ما زالت سالمة " . (٣)

ويبدو أن كامل التلمسانى كان متطرفاً فى استخدام عناصر الهدم والتعطيم هذه حتى أن " آتين مريل " يكتب " رغبة فى إرضاء أكثر الناس إعتدالا ، بدأت الشخصيات التى يرسمها التلمسانى الآن تكفى بجرعات محددة من الشناعة لتزين الأم العيش المتوسط وذلك بعد أن كان التلمسانى يصور الوجه الإنسانى مزداناً بستة أزواج من العيون . بينما يقرر " رافوانه " لا بد لنا إما أن نقبل فن التلمسانى بحرفيته الكاملة دون أى تحفظ ، أو نرفضه على



شكل {١٥} - كامل التمسائي - بدون عنوان - مائية على ورق .



شكل {١٦} - مارك شاجال - باريس من النافذة - زيت على ثوال ١٩١٣ .

الإطلاق فمن علامات الضعف أن تمدح بأعتدال فالتحيز ضرورة لازمة "رافوانه" نفسه يقبل فن التلمساني .. لماذا ؟ لأنه يوصل إلينا في هذه اللحظة السانحة من الحياة عواطف ستبقى دائما خارجة عن نطاق الزمن ، أننا نعترف به لأنه من حلقاته المتواصلة من الآلام والتشنجات ومن جحيمة وطنيته ونطرفه ، من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة وثيقة الصلة بحقيقة تعسة تحاول الشياطين بخبثها إبعادها عنا طيلة الحياة وحتى ساعة الموت ، إننا نجد أنفسنا في هذا الفن لأنه مبدع من روح مجردة مطلقة ، هذا الفن الذي يعرف كيف يخترق قلوبنا ليُدعى في صدورهم ما بقي منها أن كانت ثمة ما بقي " (١) .

الغريب أن يتوقف التلمساني عن الرسم عندما خفت كمية الرعب وازدحام الألوان في لوحاته . وبدأ يمتثل للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتي ، مع الإحتفاظ تماماً بحسه العاطفي ، وتقديره للشكل المؤثر للجروح الإنسانية . لكن يبدو أن التناقضات التي وقع فيها كانت تحتم تلك الهجرة التي حسمت تناقضاته في نفس الوقت . فبينما وقف في صف السيرباليه يدافع عنها محاولاً الرسم بأساليبها ، كان ينادي " الفن في خدمة المجتمع " والسيربالية تقول بأن الفن ليس خادماً لأي شيء .

وقد هاجم التلمساني الفن التجريدي و هاجم أيضاً " كاندنسكي " " لأن صوره مساوية في تأثيرها لأي صورة من الصور التي تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع ... مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجام تختفي خلالها اللهجة المباشرة للكفاح ، والانعكاس المباشر للحياة وارتباطها وهذا الكلام هو نفس ما تنادى به الواقعية الإجتماعية ، وكان السيرباليون ضد هذه النظرية ، وهكذا كان لا بد أن ينتقل كامل التلمساني إلى السينما " (٢)



شكل {١٧} - كامل التلمساني - وجوه - احبار على ورق .

فؤاد كامل ١٩١٩-١٩٦٦

ولد في بنى سويف وهو أحد تلاميذ يوسف العفيفي وكان تلميذاً له في مدرسة السعيدية الثانوية ، وهو أول من فتح عيون تلاميذه على الفنون البدائية .

حصل فؤاد كامل على دبلوم المدرسة العليا في الفنون الجميلة ودبلوم المعهد العالي للتربية الفنية ، وقد تلقى دروسه الفنية الأولى على يد أبيه الذى كان يعمل متخصصاً في رسوم الخرائط .

ولقد آمن فؤاد كامل منذ بدايته بأن الفن ليس تسجيلاً بل خلقاً ، وكان في مقدمه من أسسوا جماعة " الفن والحرية " عام ١٩٣٩ ومن قبلها " جماعة الشرقيين الجدد " ١٩٣٧ . ثم " جانج الرمال " عام ١٩٤٧ والتي أقامت معرضاً للأعمال الأوتوماتية في نفس العام ، وكان من أهم المعارض التي شارك فيها عدا معارض الفن المستقل ، ومعرض " نحو المجهول " الذى أقيم بقاعة " كلوتورا " في القاهرة عام ١٩٥٨ ومعرض " السيريالية الدولية " في باريس عام ١٩٤٧ . وقد حصل على الجائزة الأولى في معرض " الفنانين العرب " الذى أقامته جامعة " براديو " في الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ مثلما حصل على الجائزة الأولى في بينالى الأسكندرية عام ١٩٦٨ .

" يرى الناقد " ديمتروياكوميدس " أن فؤاد كامل في مرحلته السيريالية كان متأثراً " ببيكاسو " كما يرى أنه يكشف في تكويناته غير التشخيصية عن حساسيته وحاسته الجيدة تجاه الألوان وخياله الخصب وأسلوبه المتين " (١) .

ولقد وجد فؤاد كامل في السيريالية خيوط إجابة جديدة . فقد أتاحت له القدرة على التحرر من أسر الواقع اليومي . ولم يكن من أوائل السيراليين المصريين فحسب بل ومن أقدم الممارسين لإجراً ثباتها الذى عرف " بالأوتوماتية " وهو بهذا يتعارض مع رمسيس يونان الذى رفضها تماماً . ولقد عرض فؤاد كامل إنتاجه التلقائى في معرض " جانج الرمال " عام ١٩٤٧ ، " وهنا تتحرك يد الفنان مثلما فعل " اندريه ماسون " بمنأى عن املاءات العقل الواعى ذلك الرقيب الصارم الذى يلقي بتعبيراتها شئنا أم أبينا إلى قوالب منطقية تحت طغيان العين العادية ، عين المنفعة اليومية ، وليس بغريب إذن أن يدعى فؤاد كامل للإشتراك في معرض السيراليين الدولي في عام ١٩٤٧ بباريس " (٢) . وظل فؤاد كامل يعمل في هذا الاتجاه مدة غير قليلة إلى أن إتجه كلية إلى التجريد المطلق جاعلاً من بقع ألوانه المتداخلة المتصارعة من ضربات فرشاته عالماً من الصراع الكوني . ويعتبر فؤاد كامل واحد من أهم الفنانين المصريين الذين ساهموا بأعمالهم في تشكيل ملامح الإتجاه التجريدى التعبيرى

(١) سمير غريب نفس المرجع السابق .

(٢) نعيم عطية - فؤاد كامل موكبة فنية للعلم الحديث - مجلة الفكر المعاصر - مايو ١٩٦٨ عدد ٣٩ .

الذى مارسه مجموعة من فناني جيل المصورين الثاني بمصر . ولقد تمسك على الدوام بأن يعبر فنه عن موقف فكرى قبل كل شئ وهو موقف فكرى صار إليه منذ طلائع حياته الفنية ، موقف فكرى فيه نمو وامتداد وليس فيه تخبط أو تهافت . " ولم يتخبط مثلما فعل الآخرون بين التجريدية واللاتجريدية ، لقد اختار طريقه الصحيح وما هدته إليه تجربته الذاتية وانفق هذا مع الموقف المعاصر وروح العصر ، ونرى فؤاد كامل يتخطى عالم المراثيات ويفصل مادة الفن عن صورته كى يقيم فيها الشكل المطلق على حد تعبيره وتذكرنا لوحاته التجريدية بأعمال الفنان " جاكسون بولوك " مع فارق أساسى وهو أن الشحنة التعبيرية لديه تتجه نحو العوالم الذاتية العميقة فى النفس والتى تطلق فى السرايب المطمورة فى الأغوار البعيدة " (١) .

" ولقد وصل فؤاد كامل بفنه إلى " التعبيرية التجريدية " ثم إلى التجريدية البحثية ماضيا بذلك إلى ضبط فنه بمعدل التطور الذى تجتازه صور الوجود فى وجدان الانسان الحديث . وصارت لوحاته من طوقا أبديا إلى يقين يستوعب الحقيقة كلها بكل تخبطاتها وصفائها ، وبكل مافى أعماقها من رعب كامن وفرحة لكل أستجلاء لغامض من غوامضها أيضاً " (٢) .

لقد أثارت خطوط وألوان فؤاد كامل وتوافقها فيما الاعجاب ، والذى أثارنا أكثر إيماءاتها إلى المجهول واحساسنا . لذلك لم ينفق فؤاد كامل مع " بيت موندريان Piet Mondrian " شكل رقم (١٨) من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة لأن فؤاد كامل يؤمن بأن الحركة فى العمل هى العامل الذى يتحكم فى الشكل والمساحة .

" والحركة على حد قول رائد تجريدي آخر هو الروسى " كاندينسكى Vasily Kandinsky " ١٨٦٨ - ١٩٤٤ هى جوهر روحى كامن خلف مظاهر الحياة كلها ، ولهذا فعلى خلاف أشكال " موندريان " ذات الثبات الأبدى جاءت أشكال فؤاد كامل مثل أشكال كاندينسكى شكل رقم (١٩) مع الفارق بطبيعة الحال جاءت دائبة الحركة لا يستقر لها قرار لاشئ ساكن جامد حتى المكان مدلول وقتى . الحركة جوهر الكون . الحركة رنين ومضة ضوء عاطفة طاقة " (٣) لهذا كانت اللوحة عند فؤاد كامل تكوينا دائبا، أقرب إلى مدلول الطاقة منها إلى مدلول المادة .

إتسمت أعمال فؤاد كامل الأولى بمسحة من القلق فى وجوه شخصياته ورغم ماتبدو عليه أشخاصه من حواس مرهفة إى أنها فى حالة من الثورة والقسوة ، وقد التزم فؤاد كامل فى شخصياته بالتشريح العضوى مثلما فعلا " سلفادور دالى " .

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى القاهرة ١٩٨٢ ص ٨٢ .

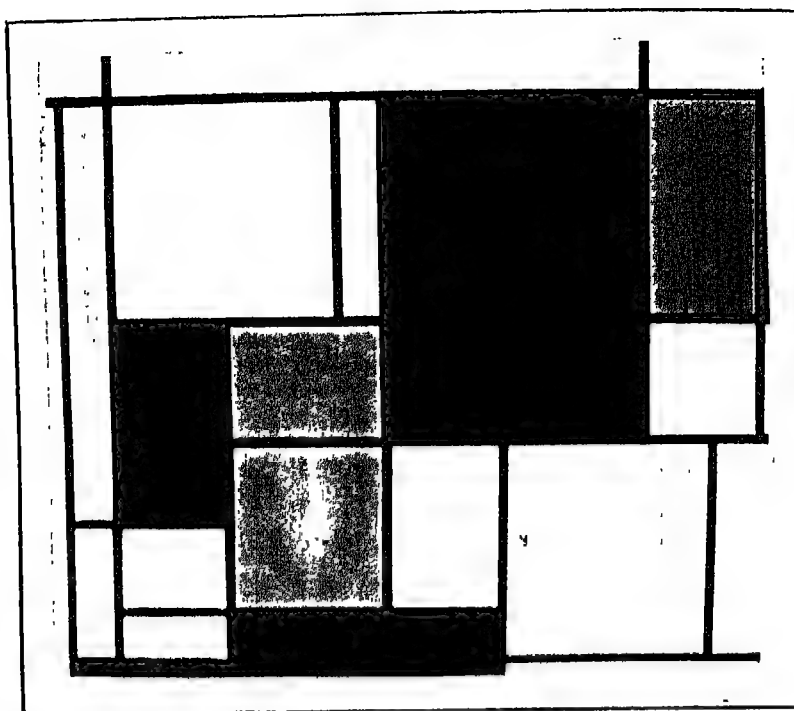
(٢ ، ٣) نعيم عطيه ، فؤاد كامل مواكبة للحديث ، مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٣٩ مايو ١٩٦٦ .

ويقول الناقد غالى شكرى " بدأ فؤاد كامل سيرالييا على استحياء من الرومانتيكية الكامنة فى الأعماق وعبرت لوحاته خلال الأعوام ١٩٣٩ ، ١٩٤١ ، ١٩٤٤ عن نفسها بالتطلع إلى المستقبل بمزج الحس الرومانتيكى الأصيل باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب العالمية الثانية ، فرؤوس الخيل ذات الدلالات " الفرويدية " عام ١٩٣٩ ورؤوس البشر ذات الأعين الجاحظة إلى المجهول عام ١٩٤١ والعاصفة الهوجاء التى تخرج السنناتها المتلهية لتغيظ الحلم النائم بكابوس الرعب عام ١٩٤٤ وهذه كلها تستلهم خطوطا ناعمة استسلمت كثيرا لبريق المنظور الواقعى وإن اكتسب بشطحات الخيال الرومانسى . فعلنا نجد فى هذه المرحلة أصابع الأيدى وشعر الرأس وعيون الوجه وقد التزمت بالرغم من الحلم السيرىالى قواعد اللعبة التقليدية فى تصوير التشريح العضوى لأجزاء الجسم البشرى . " (١)

ومن أعمال الفترة الأولى لوحة "رهبان الرغبة " عام ١٩٣٧ شكل رقم {٢٠} وهى من مرحلته الأولى السيرىالية حيث قام الفنان برسم حصان على يمين اللوحة فى حالة حركة واندفاع إلى الأمام رغم أن جسده متهتك ويظهر الذعر على وجهه من هول ما يجاوره ، فجد خروج صدر امرأة من قدمه الخلفية ورأسها فى حالة وجم وثبات وفى مؤخرته نجد امرأة مبتورة السيقان فى حالة استغاثة ، وفى وسط اللوحة وجوه ليس بها اجسام ورغم ذلك تنبض بالحياة وكأنها انتهت من حالة الرعب الذى مر عليها من الدمار الموجود إلى حالة ذهول وثبات ، وفى يسار اللوحة نجد وجهها لحيوان اسطورى ، وفى أسفل اللوحة نجد وجهها مفزعا لإمرأة .. إنه كابوس من كوابيس الحروب التى تقطع فيها الاجساد ، ورغم ذلك كل شئ ينبض بالحياة ، كل شئ يتحرك فى سكون ، كل شئ فى حالة فزع من المجهول . ونلاحظ فى هذا العمل تقاربا شديدا بينه وبين لوحة " جرنىكا " للفنان " بيكاسو " شكل رقم {٢١} ويبدو هذا من خلال معالجة الخطوط والمساحات والمسوخ الأدمية والحيوانية التى تتصارع فى مساحة اللوحة وكذلك لجوؤه إلى عمل تهشيرات خطية فى بعض الأماكن وفى أماكن أخرى يعتمد على الخط الحر ليفصل بين مساحة وأخرى ويعتمد فى أماكن أخرى على مساحة اللون المسطح ، والإيقاع فى اللوحة يظهر من خلال وضع الكتل فى اللوحة التى تعطى فرصة للعين أن تتحرك داخل اللوحة دون الخروج من خلال اندفاع الأشكال من بعضها، اللوحة مرسومة بالأحبار على ورق.

ومن أعمال تلك المرحلة لوحة " حلم مرهق " عام ١٩٣٩ وهى مرسومة بالأحبار وقد رسم رأس لظرافة يخرج من أسوار مجهولة ، وفى يمين اللوحة نجد وجهاً لحصان فى حالة ثبات وسكون وتحت وجه لإنسان غير حى ، وفى وسط اللوحة تقف فتاة بملابسها ويظهر على وجهها ألم وتعذيب ، تقف فى حالة صمت بلا حركة تكاد تكون شبح من الأشباح التى تسكن أعماق الأرض ولا ترى النور ومن أسفلها حيوان خرافى ذو قرنين يحمل نفس إحساس تلك

(١) سمير غريب ، قصة السيرىالية فى الوطن العربى ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ ، أكتوبر ١٩٨٤ .



شكل {١٨} - بيت موندريان - لوحة رقم ٢ - زيت على شتال ١٩٢٧ .



شكل {١٩} - كاندينسكى - تكوين ٢ - زيت على شتال ١٩١٠ .

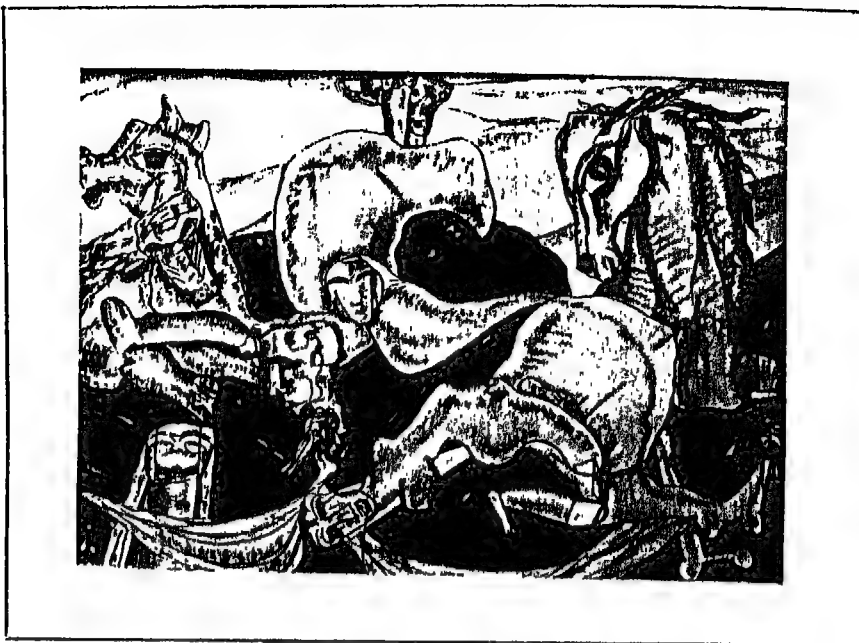
الفتاة . الكل يحلم بالخروج من الاطار ولكنهم عاجزون مستكينون . اللون الأسود الموجود يسار اللوحة وأسفلها يوحى بالمجهول ولذلك نجد الفتاة فى حالة ثبات ووجود من هذا المجهول . العناصر فى اللوحة فى حالة حركة رغم السكون الموجود بها والأشكال متجهة جميعها إلى يسار اللوحة تكاد لو تحركت لخرجت من الجهة اليسرى من اللوحة . الخطوط فى اللوحة رأسية وتنتهى فى الجزء العلوى من اللوحة بخط منحني يذكرنا بالقبو . ومع بداية الخمسينات بدأ فؤاد كامل يتخلص من النزعة التعبيرية الرمزية مع استمراره فى السيريالية وخيالها بينما بدأ فى تحطيم مقاييس التشريح .

ويقول الناقد غالى شكرى " لا يفاجئنا فؤاد كامل طيلة الأعوام ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ بتحوله عن الحلم الرومانسى ، وإنما هو يوجه أعمق جهوده إلى الخيال السيريالى النقي من أوشاب الرومانتيكية والغنائية ، والملوث بطين الفزع من المجهول . لقد اوشكت الشباك أن تصيد شينا وكالعرب الذى إستولى على العجوز فى قصة " همنجواى " والقرش الذى يأكل سمكة الكبيرة . إستولى العرب على فؤاد كامل بل لعله خاف أن يكون هناك صيد على الاطلاق . هكذا تتحطم كافة المقاييس التشريحية دون وجل فى لوحات تلك الفترة وتختفى رؤوس الخيل لتبرز رؤوس البشر . فالإنسان الحضارة وليس الانسان العضوى هو محور التراجيديا التى اكتشف الفنان بعضا من أهوالها " (١)

ومن أعمال تلك الفترة لوحة " المرأة والوردة " عام ١٩٥٤ شكل رقم {٢٣} وهى من بداية مرحلته التجريدية المتأثر فيها " ببيكاسو " ونجده رسم فى يسار اللوحة من أعلى وجه لإمرأة قام فيه بالتسطيح وتحديد العيون والأنف باللون الأسود، وفى يمين اللوحة رسم وردة باللون الأخضر وفى أسفل اللوحة رسم بعض الأواني الزجاجية شفافية مع خلفية اللوحة وقام بترديد اللون فى أماكن كثيرة من اللوحة وأيضاً ترديد اللون الأسود فى بعض الأماكن وتحديد الأشكال فى أماكن أخرى وترديد اللون الأبيض المشوب باللون الأزرق الذى أحدث إيقاعاً داخل اللوحة ، وقد قام بتحديد بعض المساحات اللونية باللون الأوكر واللون الأبيض الذى حدد به اللون الأخضر الموجود فى أوراق النباتات .

ومن أعمال تلك الفترة أيضاً لوحة " بدون عنوان " عام ١٩٥٦ شكل رقم {٢٤} وهى من مرحلته السريالية المتأخرة ونجد فيها إمرأة مضطجعة فى أسفل اللوحة ، وقام بعمل تحطيم فى تشريح الرأس التى أصبحت عبارة عن قطعة من القماش المشدود على حائط ومن خلفها نجد إمرأة معلقة من ظهرها ، فهى فى حالة إرتخاء فى وسط اللوحة تقريبا ، وفى خلفية اللوحة نجد تلالا لجبال وسفينة يوحيان بالأمل، ويمين السيدة المضطجعة والمعلقة

٥٠



شكل {٢٠} - فؤاد كامل - رهبان الرية - أحابر على ورق ١٩٣٩ .



شكل {٢١} - بيكاسو - جرنیکا - زيت على قوال ١٩٣٧ .

يوجد كأس وعلى يسار اللوحة نرى شاهد قبر ونجد على اللوحة بعض الخطوط المرسومة بشكل عشوائي وهي تمهيد لمرحلته التجريدية واعتقد أن هذه الخطوط دلالة على عزل هذه الشخصيات المحطمة . إهتم الفنان في هذه اللوحة بإظهار البعد الثالث من خلال الأشكال وأيضاً إهتم بالتجسيم ويظهر ذلك جلياً في السيدة المعلقة ، ويعتبر الخط العنصر الأساسي في اللوحة حيث قام الفنان برسم اللوحة بالحبر الصيني . إن ترديد العناصر الكأس والجبال والسفينة وشاهد القبر والشمعدان أمام المرأة المضجعة بالتناوب مع الشخصيات الموجودة أحدث نوعاً من الحركة داخل اللوحة مما أعطى فرصة للعين أن تجوب داخل اللوحة دون الخروج منها . ومن الملاحظ أن بقع اللون الأسود وترديد العناصر قد أحدث أثراً في تكوين اللوحة .

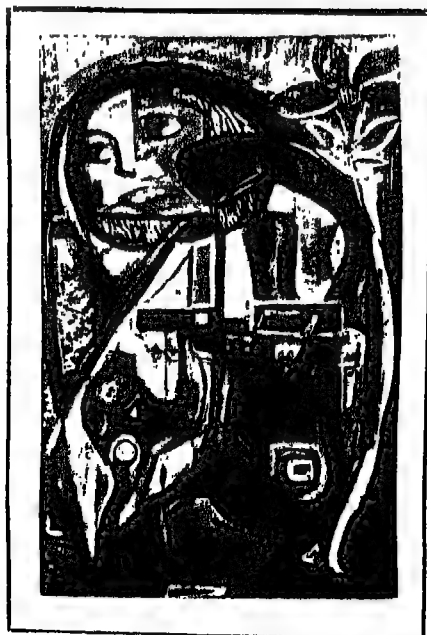
ومع نهاية الخمسينات بدأ فؤاد كامل فترة التحول إلى التجريد المطلق حين تخلص من أصول العالم السيربالي وترك الحيز التشكيلي للمساحات والخطوط والأشكال المجردة . وعن هذه المرحلة لفؤاد كامل وهي المرحلة التجريدية يقول : " إن صوري مهما كبر أو ضؤل حجمها ، عشق وعجب ومغامرة ، اتخطى بها عالم المرنثيات ، وافصل مادة الفن عن صورته ، كى أقيم فوقها الشكل المطلق استكشف به عالم المجهول ، يترائى لى وأنا أول من أدهش له عندما أخلع نقاب الزركشة والوشى وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى ، أجد نفسى واجما أمام قدر متربص وكون صامت لكى أقترب من سراديب مطمورة كامنة فى الأغوار البعيدة ، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر .. ذلك الصراع بين الذات الحر والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحاتى " (١) .

" إن فى تصاوير هذا الفنان احساس قلق بلا حدودية العالم ، وتجاوزه لكل المقاييس بضخامة التركيب الكونى وبضالة الوجود الفردى إلى جانبه . ليس الفرد العتيد مركز الكون عند فؤاد كامل ولهذا فإنه وهو الانسان الصغير ، يجد ضرورة ملحة فى أن يجول هذا الوجود الرحب وأن يعبر عن هذه الرحابة وعن هذا الاتساع اللانهائى وهذه الطبيعة المترامية الأطراف . لأن الكون لا أبعاد له ، فإنه يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها ، ويحرك فرشاته على اللوحة فى كل الإتجاهات تعطى هذه الطريقة ديناميكية للعمل تسرى فى ثنايا الكائن فتثيره وتطلقه فى تحرك يمينى يتفجر بعنف أو تحرك فى يسار يتمواج فى رتابه ولين ولذلك كان عنصر الشكل حجر الزاوية فى أعماله الأخيرة . إن تصوير فؤاد كامل فى هذه الفترة عناد صاخب وقلق وحالات من التهنك والتمزق والتفجر والتشتت والتجمع والترامم والترسيب والشد والجذب والبسط والقبض مترادفات بلا حصر تلتقى فى النهاية عند كلمة واحدة وهى { الخلق } . ويتحدث فؤاد كامل عن جانب من فكره

(١) سمير لطفى واسيلى، التعبيرية فى التصوير المصرى المعاصر، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٦٢ .



شكل {٢٢} - فؤاد كامل - حلم مرهق - أحبار على ورق ١٩٣٩ .



شكل {٢٣} - فؤاد كامل - المرأة والورد - زيت على توال ١٩٥٤ .

الإبداعى فيقول بلغة كهنوتية على وحدى أن أنطلق فى الظلام أتضرع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة لا تحددها مقاييس العقل وأطواق المنطق .

وذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد منه نسيج لوحات فؤاد كامل ، نسيج النفس وإشتهاءاتها ، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم ، نسيج التمجعات والتعرجات عندما تنقصر بذرة الحياة الأولى وتبعث النور والطاقة فى شظايا الصخور البلورية فى حبيبات الرمل والطين فى رزاز المطر فى عروق الرخام . ويشكل العمود الفقري لجميع أعمال فؤاد كامل ثلوث مركب من التناقضات فالنور والظلام يشكلان أحد أضلاع هذا المثلث والحركة والسكون يكونان الضلع الثانى والمادة والأثير يكونان الضلع الثالث بينما يعبر الطلاء الكثيف والعجينة الدسمة عن كثافة المادة وثقلها ، وتمدد الأرضيات الملساء ذات اللون الأزرق الشفاف لتعبر عن دقة الأثير . فالفنان يختار من ألوان الطيف جميعا اللون الأزرق ويستخدمه فى مضمون وظيفى غاية فى العمق إذ يبسط فى خلفيات اللوحة بلا قوام بلا شكل كالفرغ الأثيرى الأجوف كاللانهاية الزرقاء التى تسبح فيها الأفلاك وما عليها وعندما يقول الفنان فؤاد كامل أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى فإنه يشير بذلك إلى البطل الحقيقى فى أعماله وهو الصدفة " (١)

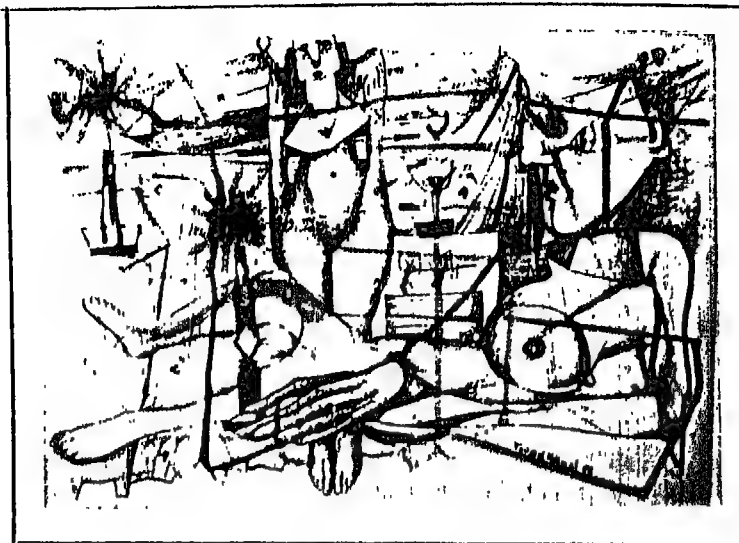
فى شكل رقم {٢٥} " يبدو فؤاد كامل وكأنما يحاول تثبيت حالة عالية من التعبير على الاسطح فى قمة فورانها ، وذلك بتطويعه للصدفة التى تصنعها انتشارات اللون الملقى هكذا على السطح والمتداخل فيما يشبه الارتطام مؤلفا من ذلك عوالم شديدة التعبير ودون مباشرة " (٢)

نستنتج من ذلك أن جماعة " الفن والحرية " شجعت كثير من الشباب على الخروج من التقاليد الاكاديمية والتأثيرية ويرجع الفضل لهذه الجماعة فى البحث عن أساليب فردية ذاتية " وكان تأثير " الفن والحرية " مثل حجر ضخم يلقى فى نهر راكد يصنع مكانه موجات متتابعة تظل تتسع وقبل أن تتلاشى تلقى فى النهر أحجار أخرى تخلق حولها موجات جديدة .. هكذا يتجدد تيار الحركة الفنية " (٣) ... ونستطيع القول أن جماعة " الفن والحرية " قد هيات الطريق لجماعة " الفن المعاصر " وجماعة " الفن الحديث " .

(١) حسين بيكار ، مع المطلق والرمز ، مقالة مجلة المجلة ، القاهرة ، عدد ١٢٦ يونيو ١٩٦٧ " بتصرف "

(٢) فاروق بسيونى ، تاريخ فن التصوير المصرى الحديث ، رسالة ماجستير ص ١٩٥ .

(٣) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى المعاصر ١٩٤٥ - ١٩٥٠ ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٢ ص ٨٦ .



شکل { ٢٤ } - فؤاد کامل - بدون عنوان - آجبار علی ورق ١٩٥٦ .



شکل { ٢٥ } - فؤاد کامل - بدون عنوان - زيت علی خشب .

الفصل الثالث

جماعة الفن المعاصر

جماعة الفن المعاصر

تكونت جماعة " الفن المعاصر " عام ١٩٤٦ ووضح أنها استفادت من تجربة جماعة " الفن والحرية " مع الاضافة لها حين تبنت الدعوة لفن مصرى معاصر يقوم على أساس من الأساليب الحديثة التعبيرية والسيرالية مع توجه تلك الأساليب وجهة تلتزم بالواقع المصرى ، بحضارته ، وتراثه ، وواقعه المعاصر أيضاً . فكانت بذلك أشبه بحركة تمصير للإتجاه السيرىالى الذى عرفته مصر على أيدي جماعة " الفن والحرية " بأشكاله وروحه الأوربية الغربية على الثقافة المحلية .

" ويشير " حسين يوسف أمين " رائد هذه الجماعة إلى أنه قد شرع فى تهيئة أعضائها لحمل المسؤولية التى تتمثل فى احياء فن قومى ، معاصر قائم على وجهة النظر الحديثة ، التى تعمل على تحرير الانسان ، على أن يكون ذلك الفن له روح مصرية تضرب فى أعماق التاريخ الشعبى " (١)

كان معرضهم الأول نهاية لمرحلة بدأت بتجمعهم حول "حسين يوسف أمين " مدرس التربية الفنية بمدرسة فاروق الأول ١٩٣٧ والذى كان من ورائهم طوال فترة تكوينهم السابقة لمعرضهم الأول وفى مايو ١٩٤٦ كانت الظروف أكثر ملاءمة لأن يقدم فنائو هذه الجماعة معرضهم الأول بمدرسة الليسية عام ١٩٤٦ . " وقد أطلق على المعرض الأول لجماعة " الفن المعاصر " عام ١٩٤٦ معرض " انفجار الخوف " وذلك لأن جميع الأعمال التى عرضت كانت تعطى إحساساً للمتفرج بأنه انتقل ليعيش فى الجحيم الذى تخيله " دانتى " القلق وعدم الاستقرار وصدمة غير المألوف وغير المتوقع تسببت فى الدهشة والتساؤل وميزت هذا المعرض عن غيره من المعارض الأخرى فى ذلك الحين . " (٢)

وتتضح أفكار هذه الجماعة من بيانها الأول الذى صدر عام ١٩٤٦ ونصه كما يلى " تتفاوت قيمة العمل الفنى بقدر ما تختلف نسبة امتزاج الفكر والإحساس معاً ، والفنان بعيد عن كل القمم التى يامل الوصول إليها مالم يطو فى نفسه الفيلسوف ، وهو راقد بعيد عن روح عصره مادام يسجن نفسه مع القيم التشكيلية أو الأوضاع الجمالية التى تتطوى على نفسها فتطوى معها الفنان فى جمودها الأبدى أو أبراجها العاجية .. وإن الدعامة التى بنينا عليها مثاليتنا نحن جماعة " الفن المعاصر " هى الصلة الوثيقة بين الفكر والفن واعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى والأدب وسيلة لنقل فلسفة ما " (٣) ويركز هذا البيان

(١) مصطفى مهدي التصوير التشخيصى المصرى ، رسالة ماجستير - ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ٢٢٣ .

(٢) صبحى الشارونى ، عبدالهائى الجزار فنان الأساطير ، الدار القومية للنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ١٢ .

(٣) إلان وكريستين رسيون ، عبدالهائى الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربى ، ١٩٩٠ ص ١٥٨ .

على الصلة الوثيقة بين الفن والفكر واعتبار أن الفنون وسائل لنقل الأفكار الفلسفية وإن الدافع إلى الرسم هو محاولة خلق قيم جديدة غير التى إعتادها الناس . ويؤكد أن الفنان لا يستطيع أن يصل إلى القمة إلا إذا كان مفكراً أو فيلسوفاً فى نفس الوقت . ويحبذ البيان الإتجاه السيربالي الذى يقف بجانب الفكر الحديث ، أن أهدافه ترمى إلى عكس ماتحققه الفنون السطحية الشكلية الخالية من التأمل الفكرى والتى تتجاهل أسرار الحياة . لقد قدم حسين يوسف أمين المعرض الثانى للجماعة عام ١٩٤٨ بالبيان التالى " إننا نستطيع أن نلمس الفرق الجوهري بين الفن المعاصر والفنون الأخرى القديمة التى كانت كل منها لا تتفق إلا مع روح العصر الذى عاشت فيه تلك الفنون التى كانت وليدة ظروف اجتماعية خاصة لا تنمى الآن مع رغبة الإنسان فى التطور الحديث الذى يتطلع إليه . لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى تدل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور . " (١)

يقول حسين يوسف أمين " والعارضون فى هذا المعرض مجموعة من الفنانين شق كل منهم طريقه لنفسه ، وسلك المدرسة والإتجاه الفنى الذى يتلاءم مع كيانه الشخصى الكامل فى ذاتيته دون أى إفتعال أو اكتساب مقصود دخيل عليه . فشخصيته أو مؤهلاته الذاتية هى التى حددت نزعتة فى قمة تكاملها ولذلك لم يخضع لإنتاجه للأكاديمية الميته التى لا تهتم إلا بمظاهر صفات المدارس الفنية العميقة . بلغ هؤلاء العارضون درجات متكاملة فى اتجاهاه أكثر من البعض الآخر وإن كان البعض يحمل فى نفسه اتجاها قد يكون أقوى .

فسمير رافع فنان سيربالي فى إنتاجه نظرة فلسفية عاطفية عميقة ، تتعدى حدودها مظاهر تأثير البيئة ، فهو يتحدث بوجهه نظره كإنسان يعبر عما يعانیه من عواطف وفلسفات إزاء العالم فى مجموعه كوحدة متماسكة شاملة ، فى لون جارف حازق من التعبير يظهر فيه تأثير الأفق الثقافى الواسع الذى يعيش فيه الفنان بكيانه . وهو ديناميكي النزعة ، يتناول مظاهر الطبيعة كوسيلة للتعبير عن حالة معينة ويرى الوجود فى حركة دائمة وتفاعل مستمر مع العقل البشرى . " وعبدالهادهى الجزار " : أكثر إلتصاقاً بالطبيعة المجردة التى يتناولها بعمق منذ أن إجتذبتة عند بدايتها مجردة من أثر العقل البشرى ، وراقب الإنسان كيف نشأ ، وعاش ، وكيف سلك طريقه من هذه البداية .

" وماهر رائف " : يشق الطريق التى شقها الجزار لنفسه ويعكسها على موضوعاته التى يستمدّها من واقع البيئة فى ادراك عميق بالعلاقات الجوهرية المشتركة بين العناصر الطبيعية المختلفة .

"وكمال يوسف " : فنان متجول متنقل فى نزعاته الفنية . فبينما نراه بحكم ميوله الهندسية يسجل القيم المعمارية فى الطبيعة ونراه أيضاً يميل إلى أن يجوس بحسه وعقله خلال الموضوعات الإنسانية والمشاكل النفسية يحللها على ضوء من نظريات علم النفس .

"وسالم الحبشى " : يجنح إلى السيريالية ويميل إلى استعمال الرموز المعنوية ويغير مدلولات العناصر ويكيفها تبعاً لحلمه وخياله الرومانتيكى القصصى . وبانتقالنا إلى "إبراهيم مسعودة" و"محمود خليل " نواجه لونا آخر عاطفياً مدعماً بثقافة عصرية، فإبراهيم يرتفع عن الشاعرية المألوفة فى بساطتها وسذاجتها فى روحانية عميقة صافية . و"خليل" يملك نفس هذا الإتجاه الشاعرى ولكن فى خيال شرقى موسيقى حالم يمتاز بالبراءة الياقة بعكس مايتصف به "إبراهيم" من عمق ونضوج " . (١) ولقد عرض أعضاء هذه الجماعة بجمعية الشبان المسيحيين فى عام ١٩٤٩ ، كما اشتركوا فى نفس السنة فى معرض " فرنسا - مصر " بباريس حيث التقى بأعمالهم الناقد البلجيكى " فليب دار سكوت " وكانت هذه المناسبة حافزاً على دراسة الحركة التشكيلية فى مصر التى ضمها كتابه " موصورو ونحاتو مصر الحديثة " . إذا كانت سنة ١٩٤٩ هى نهاية معارضهم الجماعية إلا أن الجماعة ظلت حتى عام ١٩٥٤ تقدم عدداً من فنانيتها فى معارض فردية أو ثنائية .

لقد أخذ فنانو هذه الجماعة من جماعة الفن والحرية تمردها على الأكاديمية وميلها إلى المدارس الفنية الحديثة فى الغرب وخاصة السيريالية لكن منطلقهم إليها كان هو الموضوع الشعبى " حيث استطاعوا أن ينفذوا إلى ما وراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وأنماط السلوك ، وأن يرجعوها إلى مخزون العقل الباطن الجمعى وليس الفردى كما فعل فنانو جماعة " الفن والحرية " ، لذا اقتربوا من عوالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها " . (٢) لقد قامت هذه الجماعة بتصوير السيريالية الأوربية من خلال استغلال الفسيولوجية الشعبية المصرية تلك التى تبدو منذ العصر الفرعونى حتى القرن العشرين ، وإن كان لإستخدام الرموز الشعبية فى أعمالهم لا يعنى تناولها من خلال الفطرة ، والحس اللاشعورى وإنما كان استخدام الرموز الشعبية فى صورها رد فعل لوعى شديد وحركة الفكر والفن المعاصر . على أية حال فإن السيريالية بمعناها الاصطلاحى الضيق لم تكن سوى مرحلة ، يشهد قصرها على أن القيمة الأساسية فيها تتمثل فى الانفصال التدريجى عن الأكاديمية التى جعلته ممكناً ، ويصبح الطريق مفتوحاً أمام تجارب جديدة ومن بينها تجربة جماعة " الفن المعاصر "

(١) حسين يوسف أمين ، كتالوج المعرض الثانى لجماعة الفن المعاصر ١٩٤٨

(٢) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ٨٧

حسين يوسف أمين ١٩٠٤ - ١٩٨٠

ولد حسين يوسف أمين بالقاهرة ، وفي عام ١٩٢٤ رحل إلى أوروبا وقد ذهب إلى فرنسا وأسبانيا والبرتغال واستقر بعد ذلك في أمريكا الجنوبية وبصفة خاصة في البرازيل . حصل حسين يوسف أمين في إيطاليا على دبلوم الفنون الجميلة من أكاديمية فلورنسا ، وعاد إلى مصر عام ١٩٣١ حيث أنشأ عام ١٩٣٧ حلقات فنية مع يوسف العفيفي وأصبح واحدا من رواد الابداع لإتحاد اساتذة الرسم ومنذ ذلك الحين وهب نفسه كلية لتكوين الشباب الموهوب بمدرسة " فاروق الأول " حيث أسس منهم جماعة " الفن المعاصر " . وقد بدأ حسين يوسف أمين بعرض أعماله منذ عام ١٩٣١ في صالون القاهرة واشترك في عديد من المعارض العالمية منها " بينالي فينيسا " و فرنسا والقاهرة . ويشير الناقد اميه ازار إلى أهمية دور حسين يوسف أمين في الارتقاء بتدريس التربية الفنية فيقول " لقد صنع حسين يوسف أمين معجزة الرسم المصري حيث استفاد من المناهج التي وضعتها المؤسسات العالمية المعنية بمناهج التربية الفنية لتكوين تلاميذه . وجدير بالذكر أن هذا الرجل كانت له دراية بمدارس الرسم في فرنسا وإيطاليا وأسبانيا والبرازيل كي يبين ميله الفطري في اكتشاف المواهب . هذا الصبر المهيّب الذي اتبعه مع بعض تلاميذه من المدارس الثانوية وحتى بعد التحاقهم بكلية الفنون الجميلة ، وقد أسفرت طريقته على اكتشاف شخصية التلاميذ ، وبعد ذلك لم يكتف بالحماس الذي كان ينشره بين تلاميذه من خلال الاجتماعات التي كان يعقدها في منزله الصغير المعزول في منطقة الهرم والتي أعطت ميلادا لجماعة " الفن المعاصر " التي أصبح فيها الفنانون جميعهم ذوى مكانة مرموقة " (١) ولايكفى أن نقول أن حسين يوسف أمين قد كون مجموعة من الفنانين وحررهم من الفكر الاكاديمي حتى تطلّعوا إلى العالمية ، وحررهم من المواضيع الأدبية وغرس فيهم القدرة على التحليل الموضوعي للأشياء وعلمهم كيفية بناء اللوحة تشكليا وعلمهم الدراسة الدقيقة للعناصر المختلفة للوحة وأكد على أهمية التكامل بين الشكل والمضمون ويمكن القول أن حسين يوسف أمين قد وجه أفراد جماعته نحو البحث في اختيار الموضوع الذي يتفق وطابع كل واحد منهم والمعالجة الأكثر قدرة على تحريك المزاج وعلى التحليل الذي ينطلق من الفلسفة الشخصية والخاصة لكل منهم .

لم يكتف حسين يوسف أمين بتوجيه أفراد الجماعة والعمل على مضيقها فنيا ، وإنما مارس التصوير وترك لنا بعضا من أعماله الفنية ومن هذه الأعمال لوحة " دراسة " شكل رقم {٢٦} فنجد الفنان قد رسم ثلاث فتيات عاريات بشكل هرمي ووضع احداهم واقفة في منتصف اللوحة واهتم فيها بالتفاصيل التشريحية وقام بتكثيف شعر الرأس

(1) Aime Azar-L'evail De la consence picturale En Egypte 1954 .



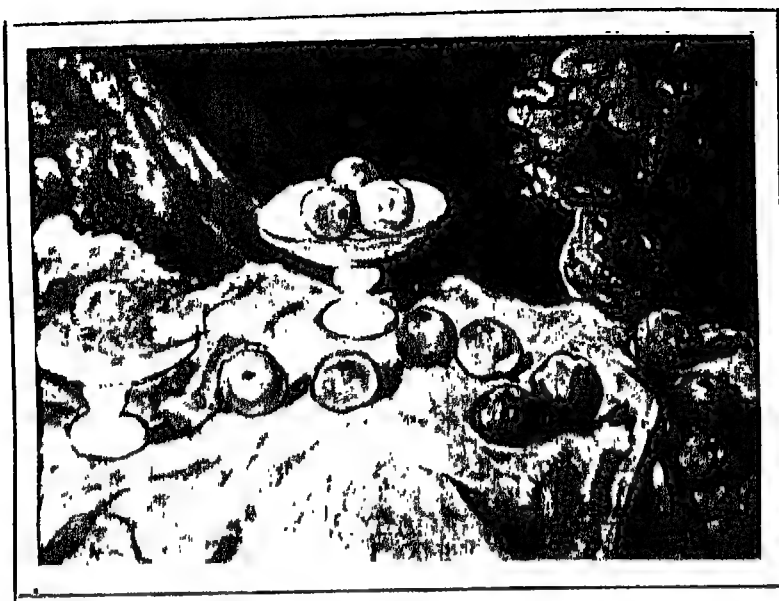
شکل {۲۶} - حسین یوسف امین - درامه - حجر صیقلی علی ورق .



شکل {۲۷} - حسین یوسف امین - موسیقار ونای - زیت علی ثوال .

مسترسلا على الظهر والجانب الأيمن وقام بتصغير حجم الرأس لكي يظهر ضخامة وجمال الجسم ، ووضع على كل جانب منها فتاة جالسة بوضع مختلف ، واللوحة عبارة عن دراسة بالقلم الحبر ويتضح أن الفنان قد شرع في رسم بعض القواقع أسفل اللوحة وهى من العناصر التى نجدها أيضاً فى أعمال بعض تلاميذه فى مرحلتهم الأولى ونلاحظ فى هذه اللوحة ابتعاده قليلا عن الدراسة الاكاديمية واقترابه من المعالجة المتحررة فى حركة الخطوط والاهتمام بقيمتها التعبيرية بما تحويه من تنوع فى الحركة وتنوع فى قوة الخطوط ، ووضع الأشخاص بهذا الشكل أعطى انزانا فى اللوحة واعطى فرصة للعين بأن تتحرك فى اللوحة حركة مثلية ، وإعتمد الفنان على الخط واطهار الغامق والفاتح فى شخوصه ، وإستطاع الفنان اظهار البعد من خلال منظور الأفق الذى يعطى احساس اسطورى داخل اللوحة .

وفى لوحة " موسيقار ونائى " شكل رقم {٢٧} نجده قد رسم راقصة فى الناحية اليمنى من اللوحة وقد إهتم باظهار التشريح والتفاصيل فى الجسم والوجه وقد وضع رابطة رأس على رأسها وفى الناحية اليسرى رسم شخصا يعزف الناي فى حالة اندماج . وقد أخذت شخوصه تملأ حيزا كبيرا من اللوحة ، واهتم الفنان بإبراز التفاصيل فى وجوه أشخاصه كما إهتم بالخط الداكن فى مناطق معينة من الوجه والملابس ، كما نلاحظ أيضاً التباين بين الفاتح والغامق مما أحدث إيقاعا بين المساحات المختلفة ونلاحظ إهتمامه برسم الناي فى خلفية اللوحة لعمل انزان بين الخطوط العرضية والرأسية . أما اللوحة شكل رقم {٢٨} وهى تمثل تكويننا من الطبيعة الصامتة ، فيتضح فيها تأثيره بأعمال " سيزان Paul cezanne " شكل رقم {٢٩} وذلك من خلال وضع التكوين على المنضدة ووضع الستائر فوقها وأيضاً عملية ترصيص الفاكهة والأوانى وكذلك من خلال المعالجات الفنية ولمسات الفرشاة . ومن أعماله الأخرى التى تلقى الضوء على شخصيته الفنية لوحة " راقصة نوبية " شكل رقم {٣٠} وفيها نجد رسم موديل عارى تجلس على كنبه وممكنة على وسادة تضع يدها اليسرى على خصرها واليد الأخرى تضعها على رأسها وقام برسم خصلات الشعر على النسق الفرعوى مع وضع فيونكة على الرأس ووضع قلادة فى رقبتها وتتناغم حركة جسم الفتاة مع خطوط الفتاة الأخرى الموجودة بخلفية اللوحة ، وهذا يؤكد على أن الخطوط عنصرها أساسيا فى اللوحة ، فقد قام الفنان بتحديد الشكل باللون الداكن ، وقام باظهار التجسيم من خلال الغامق والفاتح ، واللوحة مرسومة بالألوان الزيتية .



شکل {٢٨} - حسین یوسف امین - طبیعه صامتہ - زیت علی کوال .



شکل {٢٩} - سیزان - طبیعه صامتہ - زیت علی کوال .



شكل {٣٠} - حسين يوسف أمين - راقصة نوبية - زيت على توال .

عبد الهادى الجزار ١٩٢٥ - ١٩٦٦

نشأ الجزار و تربى فى الأحياء الشعبية و فى بيئة دينية حيث ولد فى حى القبارى بالأسكندرية فى مارس ١٩٢٥ و قضى طفولته و شبابه فى حى السيدة زينب بالقاهرة مع والده الذى كان يعمل ضمن رجال الدين فى ذلك الوقت ، و بهذه النشأة فتح الجزار عينه على التقاليد المترسبة فى جنبات الأحياء الشعبية و شاهد العادات الموروثة بين أبنائها .. الموالد ، الأفراح ، حفلات الزار ، و لاحظ الأحبة التماثل ، و الإيمان بالسحر و سماع الحوادث و الحكايات و الأساطير الشعبية و تعرف على شخصيات قائمة الطباع شديدة القسوة بالتمسك بالتقاليد ذات مزاج تشاؤمى مريض فى أغلب الأحيان " مما جعله يتجه وجهة تعبيرية فى محاولة لفصح ما يسود تلك الحياة الشعبية من جهل يدفعها لممارسة تلك الطقوس . و هذه العادات و الرموز الشعبية بجانب وظيفتها الرمزية التعبيرية تحل فراغا تشكليا ، و قد استعملها الفنان بكثرة و ذلك لأثر مدلولها الفكرى على التعبير " (١) " كما كان متمثلاً أمام الجزار ما قدمه جيل الرواد من إنتاج فنى يشكل حلقات التصوير المصرى المعاصر ، و لا شك أنه استوعب هذا الإنتاج و استفاد منه فى صياغة أسلوبه مما أهله لأن يكون حلقة جديدة و جزء لا ينفصل من تاريخ الفن المصرى المعاصر . فقد كان " راغب عياد " أول من وجه الأنظار إلى جماليات الفنون الشعبية كما كان سابقا فى التعبير عن شتى مظاهر حياة المصريين البسطاء ، و كان هناك " محمد ناجى " الذى أكد على أهمية الإتصال بالتراث الفنى المصرى ، و أخيرا كان هناك " محمود سعيد " الذى أشاع فى أعماله روحا مصرية خالصة و اهتدى إلى صيغة تتسم بالإستقلالية . و للدارس المدقق أن يلاحظ ذلك التقارب الشديد بين فن " محمود سعيد " و فن " الجزار " . و لقد جمعت بينهما نزعة إستقلالية ، و روح شرقية ترنو نحو الغموض و تعبر عن السحر الكامن وراء عناصر المجتمع المصرى " (٢) .

إن الجزار لم يغمض عينه عن العادات المتأصلة فى مجتمعنا و لم ينبذها كما فعل غيره بإعتبارها مظهرا من مظاهر التخلف ، إنما جعلها نقطة البدء لإنطلاقة لاتحدها حدود " فإن إرتقاء الإنسان فى أحضان الشعوذة و السحر و التعاويذ والأحبة ليس إلا وسيلة سلبية للإحتماء من المجهول أو الدفاع عن النفس ضد قدر غيبى غير متوقع ، و لقد صنع هذا الخوف المتراكم فى قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح محدودة لا يمكن إخفاؤها " (٣) .

و ليس غريبا على الجزار و هو ابن الأسكندرية " أن يبدأ التشكيل بإطلاق كوامن البدائية الفطرية فى نفسه و أن يسجل هو و زملاؤه فى سلسلة رسوم و لوحات أفكارا فى

(١) أحمد بندارى ياقوت ، مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩ ص ١٠٤ .

(٢) إنان وكريستين رسيون ، عبد الهادى الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٦٧ .

(٣) صبحى الشارونى ، عبد الهادى الجزار فنان الأساطير ، القاهرة ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٩ ص ١٣ .

المطلق ، بداية من رمال الشاطئ إلى القوقعة الرمح إلى ما ستتبلور إليه إرهاباتهم الأولى هذه وعُرف الجزار في هذه المرحلة بأنه أكثر فنانى الجماعة التصاقا بالطبيعة المجردة ، التى يتناولها بعمق منذ أن جذبته دراستها فى المراحل المغرقة فى القدم ، مجردة من أثر العقل البشرى حيث راقب الانسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البدايه . فقد كانت هذه المرحلة مرحلة فكرية أكثر منها فنية " (١) .

فكانت أعماله المبكرة هذه تمثل محاوله لأرتياد الحياة البدائية فى النفس أو خارجها فنرى نساء يخرجن من القواقع والأنهار تحفهن الأشجار البريه والطيور والقطط ورجالهم المتحجرون تلفهم الأحجبه والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحريه .

" إن هذا كان مدخله للتعرف على اللاشعور الجمعي ومخزون القيم والرموز والخرافه لدى الطبقات الشعبيه ، مما يشكل ميتولوجيا الحياة المصرية وواقعها النفسى الذى نشأ فيه ومما اخترنته ذاكرته عن عالم المولد والسيرك الشعبى وبيدوفيه الفقراء مستسلمين مستكينين فى شبه غيبوبة أو مذهبولين فى هيستريا حلقات الذكر ونوبات هوس الدراويش أو أكلبي الثعابين وملتهمى شعلات النار واللاعبين بالخطر من أجل قروش قليلة يقتاتون منها " (٢) .

ويغوص الجزار فى أعماق الثقافة الشعبيه التى يفك رموزها ويصور قيمها ليرتقي إلى حقيقة جوهرية هي حقيقة الهوية والمجتمع ، فطريق الجزار إلى العالمية هو الالتصاق بالمحليه الذى يمكنه من بلوغ الضالة المنشودة وهي تأسيس تصوير وطني .

وسيرى الجزار الموضوعية إنما تعنى هنا عمل الأصالة التى تحول تصوير " الحياة الحقيقية " للجماهير والشعب إلى قيمة عالمية . وفي لوحة " امرأة ذات خلخال " شكل رقم (٣١) لم يصورها كأنثى بمقاييس متفق عليها ولكنه صور الفكرة وصور المعتقدات التى يتبناها الانسان فى عالم الغيبوبة .

" فى هذه الفترة صور اشخاص تعيش فى حالة لامبالاة وتسيطر عليها معتقدات شعبية مثل جلب الحظ بالتبارك وأوراق ملفوفه بطلاسم مكتوبة برموز موضوعه فى احجبه ، وأشخاص تعيش فى جو اسطوري مغرق فى الخرافة ، لقد دفعته حساسيته المرهفة لملاحظة كل ما يجري حوله " (٣)

لقد أضاف الجزار إلى هذه المفاهيم طابعه الخاص الذى يشيع إحساساً قوياً بالمجهول ويركز على تأكيد الغموض فى الأشكال والعناصر .

(١) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(٢) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ٧٨ .

(٣) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ص ٧١ .

نستطيع أن ندرك من متابعة أعماله علي مدي عشرين عاما أنه سار في تلك الحدود التي وضعتها جماعة " الفن المعاصر " فنجد عنده الفكر الفلسفي والأسلوب السيريالي مع رفض الأساليب الفنية التقليدية وتوفر الوعي بالظروف الإجتماعية مع ربط الفن بالمجتمع وكلها من الشعارات التي رفعتها الجماعة ابتداء من عام ١٩٤٦ .

" ورغم أن الجزار وزملاءه لم يلعبوا دورا ايجابيا في الحركة الوطنية المصرية في ذلك الوقت أسوة بزملائهم في الجماعات المتمردة الأخرى كجماعتي " الفن والحرية ، الفن الحديث " إلا أن فنههم كان ذا قيمة خاصة وأهمية محدودة ، و من الممكن اعتباره اصدق تحليل ميتافيزيقي للطبقات العاملة والشعبية المصرية ، صادر عن مثقفين مصريين " (١) .

وقد تميز الجزار من البداية بشخصية مستقلة ، وبالتنمرد علي القيود الأكاديمية وقد استفاد من المدرسة السيريالية التي ظهر أثرها جليا في أعماله ، وكانت سيريالية موضوعية مقربا مناهج التحليل النفسي بالعقلية الشعبية التي تجد في السحر والخرافات مجالا للتعبير عن نفسها وهو يفصح بذلك عن أحد جوانب الحياة الحقيقية .

وقد كتب " يوسف فرانسيس " يقول " إن النظرة التي يلقيها الجزار علي الأساطير الشعبية لم تكن نظرة الإيمان بها وإنما نظرة النقد اللاذع لها ، فكان يجمع بين التعبيرية والسيريالية لكي ينتج تصورا إجتماعيا لهذه الظواهر شأنه أن يعبر بطريقته الخاصة عن موقفه الخاص إزاء الحياة " (٢) فيقدم بمزيد من الرمزية والواقعية التعبيرية مجموعة أعمال ساخرة من تلك الشعوذة وذلك الدجل .

فقد رسم الجزار لوحة (المجنون الأخضر) شكل رقم (٣٢) بمزيج من الرمزية والسيريالية ، فرسم المجنون الأخضر وهو يرتدي قرطا في أذنيه يرمز إلى الرجل السلبي المتجرد من الرجولة ، وإستعارة القرط النسائي والزهرة الحمراء ووضعهم بشكل منطقي داخل الصورة علي الرغم من تعارض ذلك المفهوم الواقعي العقلي بذكرنا إلى حد كبير بنفس المنطق الفكري الذي تناول به " ماجريت " أعماله التصويرية من خلال عامل التخريب ، وإن كان التناقض والتخريب لدي الجزار قد تم استدعاؤه من أجل تحقيق معادل موضوعي للواقع الاجتماعي المرفوض . على حين أن استدعاء التخريب لدي " ماجريت " كان من أجل تحقيق معادل للتناقض القائم بين الفنان والعالم ليس من أجل إلقاء الضوء علي مشاكل الواقع الاجتماعي أملا في التقدم والعدل . " كما نجد فارق التناول التقني والتحريفي لدي كل من الفنانين يتفق وطبيعة واهداف مضاميلهم داخل أعمالهم ، ويعكس وجه الخلاف من زاوية رؤيتهم للواقع الاجتماعي ، " فماجريت " ينزع من خلال رؤيته

(١) صبحي الشاروني ، عبد الهادي الجزار فنان الأساطير ، القاهرة ، الدار القومية للنشر ، ١٩٦٩ ص ١٢ .

(٢) إلان وكريستين رسيون ، عبد الهادي الجزار فنان مصري ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٩٠ ص ٦٧ .



شكل {٣١} - عبد الهادي الجزار - إمرأه ذات خلخال - زيت على توال ١٩٤٨ .

المتمركزة حول الذات إلى التتميق والصقل و إبراز مشكلة الشخصية المتمثلة في رؤيته لتلك العوالم والشخوص الواقعية الغريبة ، علي حين أن معالجات ورؤية الجزار خشنة متدفقة مشحونة بالحزن والإنفعال الماساوي علي ذلك العالم الذى لا يملك القدرة علي تغييره " (١)

" وقد تأثر الجزار أيضاً بأفكار " بوش " شكل رقم (٣٣) من خلال التعبير بصراحة عن خبايا المجتمع وحقيقة الواقع والأفكار الفلسفية ، ولكنه صاغ افكاره باستقلالية تامة وأعطي لنا فناً رمزياً مصري المذاق " (٢) ، وقد تأثر أيضاً في مرحلة القواقع " بجوجان " شكل رقم (٣٤) حيث يظهر ذلك بوضوح في لوحة " امرأة في قوقعة " شكل رقم (٣٥) .

" وقد ساهم في تحديد ملامح أعمال الجزار التصويرية الأخيرة دراسته في إيطاليا منذ عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦١ وزياراته لكل من فرنسا وبلجيكا حيث التقى بأعمال الفنان " بول دلفو Paul Delvoux " الذى ترك أثراً لا يمكن إنكاره " (٣) هكذا تميز الجزار منذ البداية بشخصية مصرية مستقلة وبالتمرد على القيود الأكاديمية واستفاد من المدارس الأوروبية مثل السريالية والرمزية والتعبيرية .

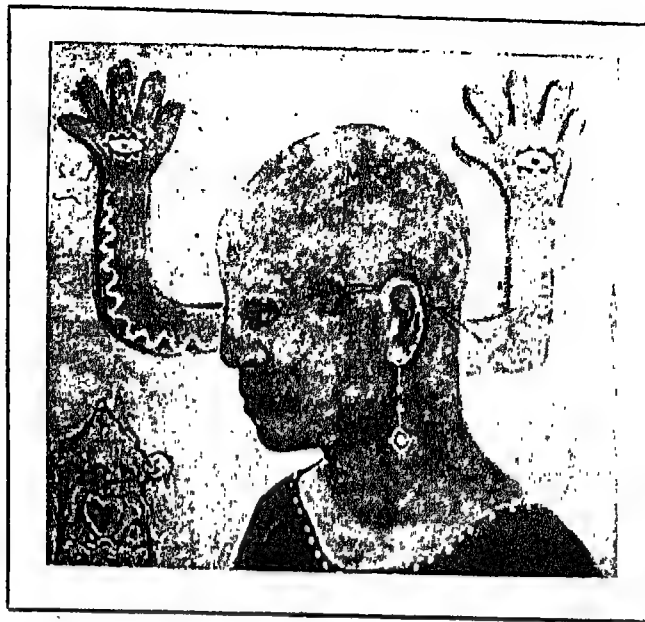
ومن أعماله الأولى لوحة " امرأة فى قوقعة " ١٩٤٣ شكل رقم (٣٥) نجده قد رسم قوقعة بيضاء بها امرأة عارية تماماً مضطجة فى حالة استرخاء تام فى وسط اللوحة وهناك امرأة فى الجانب الأيمن تتطلع فى حالة شرود ، توجد أخرى تكاد تغرق بجوار القوقعة وثالثة فى يسار اللوحة تقف متأملة كأنها تنتظر شئ ما ، وفى أعلى اللوحة يوجد اثنتان من النساء وكأنهما يغادران المكان ، ترمز الأنثى هنا إلى الأم أساس البشرية والتناسل والقوقعة إلى بداية الكون . " وهناك اسطورة اغريقية تقول أن فينوس إلهة الجمال قد خرجت من قوقعة ، وقد كانت القوقعة عند الاغريق رمز الكون الذى أخرج الإله للوجود وإن بدأت فى الماء قبل أن تخرج إلى الأرض " (٤) وقام الفنان فى هذا العمل بتلوين القوقعة باللون الأبيض فى وسط اللوحة تقريبا ، ولون السيدة باللون البنى المحمر لجذب العين إلى مركز اللوحة ، وقد وضع جذوع الأشجار والنساء فى الماء بترديد غير منتظم مما أحدث نوعاً من الإيقاع ساعد على اتزان اللوحة ، وقام بتلوين الماء بلون أزرق غامق لعمل " تضاد " لإظهار العناصر الأخرى باللوحة ، وسيطر على اللوحة جو ميتافيزيقى يثير فى النفس نوع من التأمل - التكوين محكم ، إهتم فيه الفنان بالتجسيم فى عناصر اللوحة وإهتم بترتيب الأشكال من حيث المنظور وذلك أعطى للعين فرصة للتثقل بين عناصر اللوحة .

(١) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير - ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٥١٥ .

(٢) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٧٥ .

(٣) مصطفى مهدى ، التصوير التشخيصى المصرى منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير - ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٥٢٦ .

(٤) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٧٠ .



شكل {٣٢} - عبد الهادي الجزار - المجلون الأخضر - زيت على توال ١٩٥١ .



شكل {٣٣} - بوش - الحديقة المحترقة - زيت على خشب ١٩١٠ .

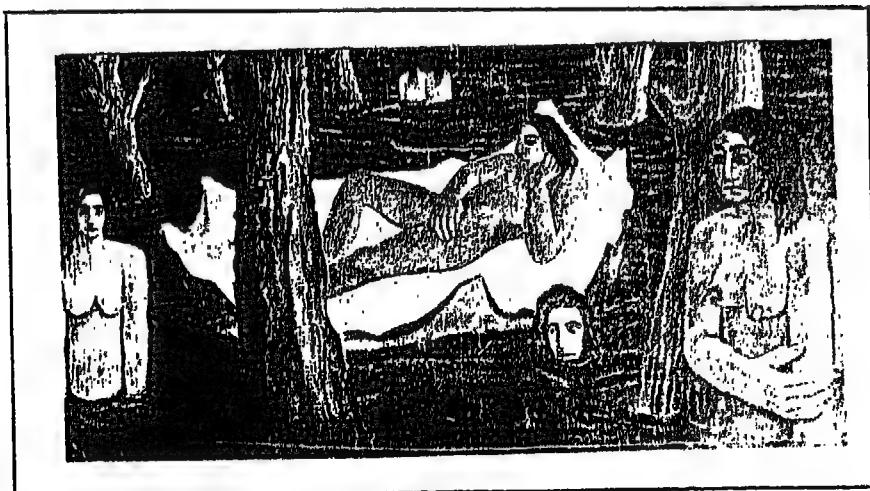
وفى لوحة " فرح زليخة " ١٩٤٨ شكل رقم (٣٦) نجده قد قام بتصوير فرحاً مأساوياً . يصور مأساة الزواج وتقاليدته المصرية التى تسلب المرأة حرية الاختيار ونشعر بذلك رغم نضارة الألوان باللوحه ، ويسود العمل جو غامض ، يشعرا كما لو أن طقوس هذا الفرع هى طقوس لإحتفال خرافى مفجع ساعد على تأكيده الوجوه القاسية المرسومة على الجدار كجمهور من المشاهدين يشاهد زليخة فى عرضها الدرامى وهى يائسة متمسكة بأمل مفقود على شكل وردة حمراء ، وفاتة صغيرة مشوهة الهيئة تمسك بفستانها ، وقط أبيض رابض ينظر إلى المجهول وفى الخلفية تظهر سفينة بيضاء وهى ترمز إلى الأمل والنجاة . والعين تأخذ طريقها بيسر وسهولة بادئة بوجه زليخة ثم يدها الممسكة بالزهرة ونزولا بالزهرة فالقط الأبيض والطفلة ، ثم تعود مرة أخرى إلى " وجه زليخة " التى تعكس عيناها خليطاً من أحاسيس الشكوى والاستسلام ، وقد شكلت الزهرة هنا بشكل غريب حيث يظهر الاناء فى شكل أقرب إلى الزجاجاة الممتدة إلى أعلى بشكل يجعل زليخة تمسك فرع الزهرة بيدها وهى واقفة ، والفنان بهذا التصرف قد حقق اتزاناً ملحوظاً وحل فراغاً تشكيميا مع حركة الذراعين .

ويستعين الجزار بالتكثيف اللونى فى درجاته المختلفة ليساهم فى خلق ثقل درامى للوحة التى يزخرف كل عناصرها تقريباً فيكسبها ذلك الثراء الطقوسى الذى يميز الأجواء الشعبية الدنيية فى أى مكان وأى زمان . والمعالجات الفنية والتقنية فى هذه اللوحة تحمل روح التعبيرية الألمانية وروح الرسوم الجدارية الشعبية التى تفتقد لقانون التشريح الطبيعى ، وتهتم بالترصيص المائل فى الوجوه خلف " زليخة " وقد إهتم الفنان من خلال المفهوم الأوربى بإسقاطه للظلال من الزجاجاة والقط والعروس على الأرضية من أجل إبراز الأبعاد وحيز المكان . ونلاحظ أن يدي العروس لا تتناسبان مع حجم الجسم ، وقد انسجم وضع اللون الأحمر مع اللون الأزرق المخضر فى ملابس العروس وقد أحدث تريديداً مع اللون الموجود بالرسوم التى على الحائط فى خلفية اللوحة ، وقد قام بتريديد اللون الأحمر الموجود بالوردة مع اللون الأحمر الموجود برأس العروس ، ومنديل الرأس وأيضاً منديل الرأس الموجود بالفتاة أسفل ، وزخارف ملابس العروس وكل هذا ساعد على اتزان التكوين وقد ساعد لون الخلفية إلى سيادة وضع العروس والزهرية فى اللوحة وحركة الأذرع والأطراف والرأس تذكرنا بالنساء النائحات فى التصوير المصرى القديم شكل رقم (٣٧) .

وفى لوحة " المجنون الأخضر " ١٩٥١ شكل رقم (٣٢) صور رجلاً حليق الرأس ولون وجهه باللون الأخضر وهو من الألوان الدالة على السلبية ووضع قرط نسائى فى أذنيه إلى جانب أنه يرتدى زياً نسائياً ونظرتة غامضة داخل عالم رمادى باهت ووردة حمراء خلف الأذن ، ويدان ترتفعان خلف الرأس تشيران حسب التقاليد الدارجة إلى فقدان الوعي بالذات التى ينبغى حمايتها من قبل قوى غيبية يتم استدعاؤها من خلال " الخمسة وخمسة وعيون الحسود " التى تقى هذه الشخصية المخنثة شر الدنيا وتحفظ لها عرش السلبية ، وقد رسم الفنان



شكل {٣٤} - جوجان - المستحمات - زيت على توال ١٨٩٤ .



شكل {٣٥} - عبد الهادي الجزار - امرأة في قوقعة - زيت على سيلوتكس ١٩٤٣

جزء من كرسى يدل على كرسى العرش لكى يتربع عليه هذا المخنث فى الجزء الأسفل من جهة اليسار ووضع عليه بعض الزخارف ذات الروح الاسلاميه والشعبية .

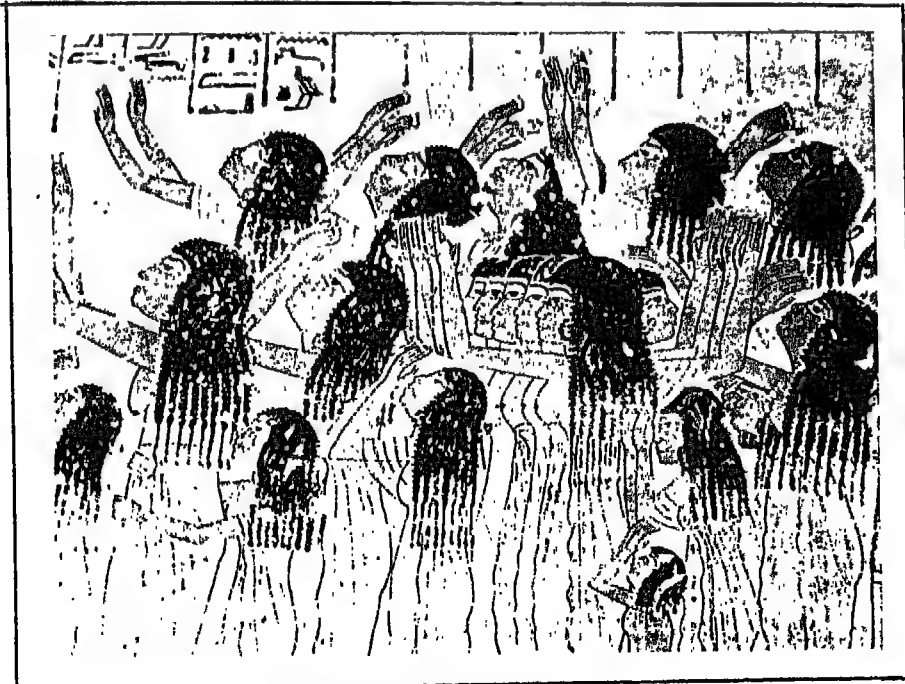
والموضوع والأداء اللونى والحس العام ذات منطق تعبيرى واضح يظهر فيها التهكم والسخرية بغرض الارتفاع بالتعبير .

وحفاظا على اتزان الشكل داخل المساحة صور الفنان يدين تمتدان أفقيا من خلف الرأس ثم من أمام الأنف إلى أعلى بتشكيل يريد منه تنوع الفراغات الناتجة عن ذلك مع تحقيق الاتزان المطلوب وقد ساعد على ذلك رسمه لعين الحسود على الكفين بخط متعرج يمتد إلى أسفل مع الذراعين ، ورسم الكرسى فى أسفل يسار اللوحة أتم عملية الاتزان باللوحة . واللوحة منقولة عن استكتش بالقلم الرصاص لوجه صبى رسمه الفنان فى وقت سابق وإستعان به فى تركيب هذا الوجه المجذوب الذى يجاور الأضرحة .

ورسم الجزار لوحة " دنيا المحبة " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٣٨) وهى من الأعمال الهامة التى تعكس رسوخ عالم الفنان ونضوج رموزه الخاصة وتقنية اللون والمعالجة البنائية ، وقد صور رجلاً وإمرأة متحابين جالسين داخل عالم من الحياة الشعبية الميتافيزيقية بتناقضاتها المتمثلة فى الرجل المخنث الذى يرتدى غطاء رأس مزين تتدلى منه حلقة على وجهه بالإضافة إلى العقد الذى يطوق عنقه ، والحلق المتدلى من أذنيه والثعبان الذى يحمله على يده ، وفى مقابل ذلك تجلس المرأة تعطيه ظهرها وفى يدها سنبل القمح وبجانبتها حمامة صغيرة ترقد على بيضتين ، وقد إستعار الفنان رمز المرأة بحيائها البادى فى الصورة للإشارة إلى مصر بخيرها المتمثل فى القمح وحلمها فى الخلاص المائل فى البيضتان والحمامة الصغيرة وسوء طالعتها الذى أوقعها فى ذلك المحب المخنث الذى يجلس فى استسلام يبدو فى عينيه ، وحمله للثعبان رمز الاستعمار وأعوانه على ذراعه وقد أحاط الفنان تلك العلاقات الرمزية بذلك العالم الأسطورى الذى يعكس مظاهر الواقع الاجتماعى المصرى الممثلة فى المرأة التى تصلى جهة اليسار والمرأة الملفحة بملائة حمراء جهة اليمين فى خلفية الصورة ، والمرأة العارية التى تهتم بدخول محراب الرجل . وذلك المحراب الذى عبر عنه الفنان بتلك القبوة التى تشبه المحراب ، ورسم فى أعلاها رجلاً من خلال علاقات خطية سوداء . وقد بالغ الفنان فى تكثيف سكون الواقع المصرى واستسلامه من خلال صوره العديدة التى صورها على الجدران فى خلفية الصورة . وأن معالجات الفنان تعبيرية ذات روح ميتافيزيقية وأيضاً سيربالية رومانتيكية تحمل بعضاً من مظاهر الوحشية المائلة فى المعالجات اللونية واستخدام الخط فى تحديد الأشكال كما فى الصورة الموجودة على الجدران ، إلى جانب مظهر تكعيبي فى معالجة أنف الرجل جهة اليمين وأجزاء من ملابسه .



شكل {٣٦} - عيد الهادي للجزائر - لرح زليخة - زيت على كرتون ١٩٤٨



شكل {٣٧} - النائمات - من مقبرة رموي . طيبه .

التكوين متزن من ناحية الألوان والكتل ، فاللون الأحمر متردد فى اللوحة بشكل يعطى العين الفرصة بأن تجوب خلالها فى حركة لولبية لدرجة أنك لا تستطيع الخروج من اطرافها واللون الأسمر فى حوائط الخلفية أعطى اللون الأحمر السيادة دون النفور ، وقد ردد اللون الأسود فى السجادة التى تسجد عليها السيدة وفى ملابس السيدة التى ترتدى ثوبا أحمر ، وتحت قدم الرجل ، كل هذا ساعد التكوين على النجاح وإهتم الفنان بالتجسيم فى شخصه وأيضاً إهتم بالبعد المنظورى واللونى فى اللوحة .

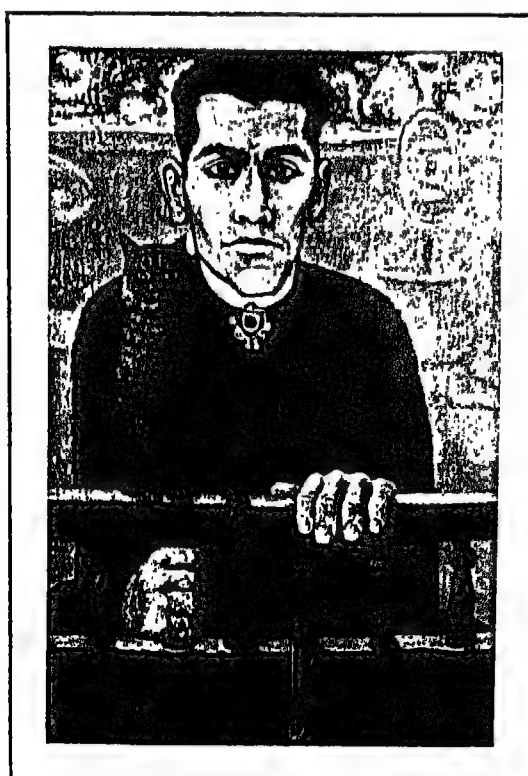
وفى لوحة " الرجل والقط " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٣٩) وهى من الأعمال ذات الروح التعبيرية وقد صور فيها الناقد " إمييه أزار " بنظرة أمامية جادة واثقة تحمل كثير من التساؤل والانتظار . وتؤكد قبضة يده على الحاجز الخشبى بالاصرار وانتظار المستقبل وحاول الفنان تأكيد غموض اللوحة من خلال رسمه لحيوان خرافى باللون البنى على ملابس الشخص المرسوم وكذلك تصوير قط باللون الأخضر الداكن فى وضع مماثل لتمثال " القط المصرى القديم " وأسفل اليد اليمنى يتدلى عقد من الذهب وأقنعة مرسومة فى خلفية اللوحة . إن الفنان يشير بوضوح إلى عدم رضاه عن هذا العالم المغرق فى الخرافات غير العقلية والغرائز والتفكير الميتافيزيقى ويأمل فى عالم تشير إليه نظرات العيون البعيدة الواثقة بلامحها الجامدة البادية على وجه الشخصية المرسومة .

" إن مجموعة الأعمال السابقة ذات الروح الشعبية تمثل إلى حد كبير التحول الثانى داخل عالم الجزار الشعبى التى تعدت المظهر وصولاً إلى الدوافع الإجتماعية العميقة التى تبلور السلوك الاجتماعى وتحدد الملامح الشكلية للرموز داخل أعماله الفنية ويؤيد " دارسكوت " ذاك الرأى بقوله : أنه يستخلص من المظاهر معنى أعمق مما على سطحها ، لأن ارادة الإدراك عنده تتجاوز بعض الملامح الظاهرية باحثاً عن تفهم للذات فى تكاملها الداخلى المطلق . وأنه لسلوك شرقى حق ، ذلك الذى يركز على تجاوز المظاهر المادية فى سبيل البحث عن مجردات الفكر ، وصولاً إلى الجوهر " (١)

(١) محمد سالم ، مدخل للفن التشكيلي المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير ن الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص ١١٩ .



شكل {٣٨} - عبد الهادي الجزار - دنيا المحبيه - زيت على كرتون ١٩٥٢ .



شكل {٣٩} - عبد الهادي الجزار - الرجل والقط - زيت على خشب ١٩٥٦

حامد ندا ١٩٢٤

ولد حامد ندا بالقرب من القلعة وأقام في حى البغالة . كان أبوه يعمل شيخ جامع فكانت تحيط به بيئة دينية وكان يحدثه عن المجازيب والدرأيش فكان يقبل أيديهم تبركا بهم ومرضاة لرب العباد ، فتأثر بهذه الحياة ومايعانيه أهلها من بؤس وتشاؤم سيطر عليهم فى تلك الفترة ، كل هذه العوامل كانت سببا لعلاقة حقيقية بين حامد ندا والبيئة الإجتماعية للوسط الذى يعيش فيه علاوة على ذلك قراءاته فى علم النفس وإهتمامه بتحليل " فرويد " و " ادلر " للسلوكيات المرضية التى تختفى وراء كثير من الناس التى تبدو أمامك أنها عادية وليس بها مرض . وبدأ ينتبه إلى التضاد المأسوى المضحك فى حياة هذه الأوساط الشعبية لذلك اكتشف حامد ندا شخوصه مبكرا ، وسرعان ما عرف ما أراد أن يقوله بفنه..

" كانت الأعوام ١٩٤٦ وما بعدها من أعوام خيم فيها الجمود والركود على الروح المصرية . عمال التراحيل هؤلاء الرجال الأشداء يعملون مرة واحدة فى السنة ، وبعد ذلك ماذا يفعلون ؟ ليس أمامهم إلا أن يعتصموا بالجوامع والمقاهى ويلجأوا إلى الشحاذة واستجداء الصدقة . ووجد كثير منهم طريقه من خلال ادعائهم الدروشة ، أو تصنعهم الذهول أو الهذيان أو العاهات ، ربيت الذقون وطالت السبح وانتشرت حياة الاحتيال على الرزق بواسطة البطالة والجلوس على الأرصفة والزوايا والتكايا ، وكان لابد للفنان أن يصرخ فى الناس أن استيقظوا فالدنيا تجرى من حولكم وأنتم على مقاعد القش تغطون فى ثبات بين النوم العميق واليقظة" (١)

لقد كانت بداية حامد ندا شديدة الشبه ببداية الجزار ، ولعله كان أسبق منه إلى ارتياد ذلك العالم الغريب الملى بالخرافة والذهول والمأساة الإنسانية فى قاع المجتمع. وتحمل لنا رسومه الأولى فى أوائل الأربعينات تعبيرا فاجعا عن تلك المخلوقات التى كانت بشرا " لقد تفاعل ندا مع البيئة الشعبية وقدم عناصر لغته التشكيلية الخاصة جدا من مشتقات روحها فى إطار عاطفى ، فلم يقدم المساوى بقدر ما تعاطف معها ومع أشخاصها فى حيرتهم وقلقهم ، لقد شكل أشخاصه الذين كبلهم العجز والجوع والذهول كما لو كانوا تماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلاً صماء متشابهة ، كأنهم أبناء إحدى مدن ألف ليلة وليلة التى أصابتها لعنة ما ، فتحولوا إلى تماثيل بنفس حركاتهم وأوضاعهم ومع ذلك فقد برزت فى عيون أشخاصه تعبيرات صارخة بالشكاي والإتهام " (٢) .

(١) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٢٢ .

(٢) بلقيس سيد سلطان ، الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ص ٦٠ .

لقد استفاد ندا في تصوير لوحاته بالواقع الملموس في الحياة ، لكنه مع ذلك بعيد كل البعد عن نسخ هذا الواقع أو الالتزام بحرفياته فهو لايسجل وينقل ، بل يختزن ثم يخرج العمل إلى الوجود من خلال ذاتيته ، وبعد مروره في مخيلته واصطبأه بوجهة نظره وانصهاره في أفكاره وعقائده ومسلّماته ، ويتجلى ذلك في جميع أعماله ، حتى في التي بدأ بها انتاجه الفني بالنقل ، وأنه لم يلجأ إلى هذا النسخ ، بل أضاف مسحة تعبيرية واضحة على الأشكال المرسومة .

لقد لفتت أعمال ندا أنظار النقاد الأجانب وأشادوا بها وكتب الناقد " اتين ميريل " يقول : " إن ندا واحد من المصورين الذين يعبرون بنقلهم للواقع عن عواطفهم وشخصياتهم دون أن يمسحوها بتصنعات عقلية ، بل هم يستخلصون على الأخص أكثر المعاني خفاء في الأشياء ، أعنى حقيقتها الجوهرية فعند حامد ندا الأجسام ذات جمود غريب ، وخاضعة لإنفعالات مكبوتة تنهشها وتحيلها إلى بقايا خائفة منكشمة . وفي خضم هذا الجمود نجد ذراعاً ممدودة ، وعيناً مفتوحة ، وأصابع تنتحب وكل هذا يبدو كما لو كانت تعنى نداء " (١)

وقد أكد ندا على هذا الجو الشعبي أيضاً باستخدام الطيور المنزلية مثل الديك والحيوانات المستأنسة كالقطط والحشرات والزواحف كالسحلية والبرص فصور هذه الزواحف والحشرات وهي تجري على الحوائط ممثلة بالأمان لا تخشي أولئك الناس الذين تبلدت أحاسيسهم وأصبحت رمزا للخواء والحيوانية في أعماقهم .

" وشخص حامد ندا مطرقه واجمه لا ابتسامات على الشفاه لافرحه علي الوجوه ، أناس مهردمون محكوم عليهم في انتظار ساعه الاعدام ، قطعان آدميه تساق إلى الذبح . تتكرر شخص ندا وتكرر .. بعضها يخفي وجهه بيده ، كما لو كان يحجب عن بصره الضوء إذا اشتد ، حتي الأطفال والصبيان يبدون كما لو كان قد شاخوا ولم يتعدوا اطوار الطفولة أو الصبا بعد . الجميع يرتدون الجلابيب ، حفاة أو يلبسون البلغ ، كما في لوحة " المصلى والسحليه عام ١٩٤٧ " شكل رقم (٤٠) " . (٢)

" كانت أعمال هذه الفترة تحمل بعض الرموز الشعبية المحملة بألوان تراثيه مثل السمكة والديك والسحلية والثعبان وام الخلول وفرس النبي ، والطائر أو منسوجات من حروف تشبه الوشم والاحجبه إلى غير ذلك من المحمولات الغيبية البحتة " (٣)

(١) سمير لطفى واسيلي ، التعبيرية في التصوير المصري المعاصر ، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٧٠ .

(٢) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٣٥ .

(٣) محمد عبد المنعم ، القيم الإبداعية في التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير القاهرة ١٩٩٤ ص ٧٩ .

" عن العلاقة بين أعمال ندا وراغب عياد يقول حامد ندا : وقد تبينت فيما بعد أن بيني وبين راغب عياد في لوحاته عن الحياة الشعبية قرابه روحيه وان كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشعبي وللشخص الشعبي . لقد صور راغب عياد بموهبه غير منكورة واقع الحياة الشعبية أما أنا فقد عنيت بالغوص إلى ما تحت الواقع مقتنصا ما فى النفس الشعبية من رواسب لا تلبث أن تنعكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكيات رجالها ونسائها . يمكنك أن تتبين أيضاً أن شخصياتى الشعبية شخصيات عُجُر ليس فيها إهتمام بتفاصيل القسمات أو بما يميز الأفراد بعضهم عن بعض " (١) .

يقول حسين يوسف أمين : " والحياة الشعبية التى طال العهد على تمثيلها بواسطة الفنانين الأكاديميين فتناولوها من وجه النظر البصرية بقصد عرض مظاهرها الشائعة فقط ، فإن حامد ندا يتناولها من خلال وجهة نظر المحلل الكاشف لما فيها من عوامل الخرافة والانفعال المتصلة بالبيئة الشعبية فى عاداتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة وبتعقيدات المبهمة والدوافع السيكولوجية لها " (٢) .

والرموز التى يستعملها حامد ندا فى لوحاته ملموسة فى الحياة الشعبية ، وكثيرا ما يستخدمها فى شغل المساحات الخلفية ، وهو لا يختار هذه الرموز اعتباطا بل لما لها من ارتباط بالمعتقدات السائدة فى الوسط الشعبى . إن رؤية حامد ندا التشكيلية مستمدة من الأبعاد والمعاني الأساسية التى يفرزها المجتمع وليست عن طريق العلاقات الظاهرة التى تميز الشخصية الفردية .

" لقد تسلح ندا بالثقافة والفكر حتى تَكُونْ لديه الرأى والرؤى التى أصبحت ركيزة ابداعه ، تعمق فى عالم النفس فتكشف له الكثير من الخرافات الشعبية ما تسر به الخرافات والطقوس من أمراض متفشية فى المجتمع ، فصاغ لنا أعمالا من صميم الوجدان الشعبى تميز فيها المتناقضات والواقع والخيال ، الحقيقة والأسطورة ، المعقول واللامعقول ، وكانت هذه الأعمال تمثلى برموز الواقع الشعبى الثرية والدلالات العميقة والتحليل النفسى الدقيق " (٣) .

وقد تأثر ندا بالرؤى التعبيرية التى تهتم بإعلاء شأن التعبير فى العمل الفنى مهما خالف ذلك النسب الطبيعية للأشكال المرئية .

" ومن ناحية أخرى لم يتوغل مع السيراليين فى البحث عن الأعاجيب فى شتى صورها لذاتها بل ليخدم هدفه التعبيرى بأثاره ورواه الذاتية للواقع الشعبى فى خلفيته الدرامية

(١) نعيم عطيه ، العين العائقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٤٠ .

(٢) حسين يوسف أمين ، كتالوج المعرض الثانى لجماعه " الفن المعاصر " ١٩٤٨ .

(٣) محمد عبد المنعم ، القيم الإبداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير ، القاهرة ١٩٩٤ ص ٨٢ .



شکل {٤١} - سیلفادور دالی - [کشف الوحوش - زيت على توال ١٩٣٧



شکل {٤٠} - حامد ندا - المصلي والسحليه - أحبار على ورق ١٩٤٧

، فهو لم يعتمد على الغوامض التي يفرزها اللاشعور . وفضل أن يستخدم الأشكال من واقع حياتنا " (١)

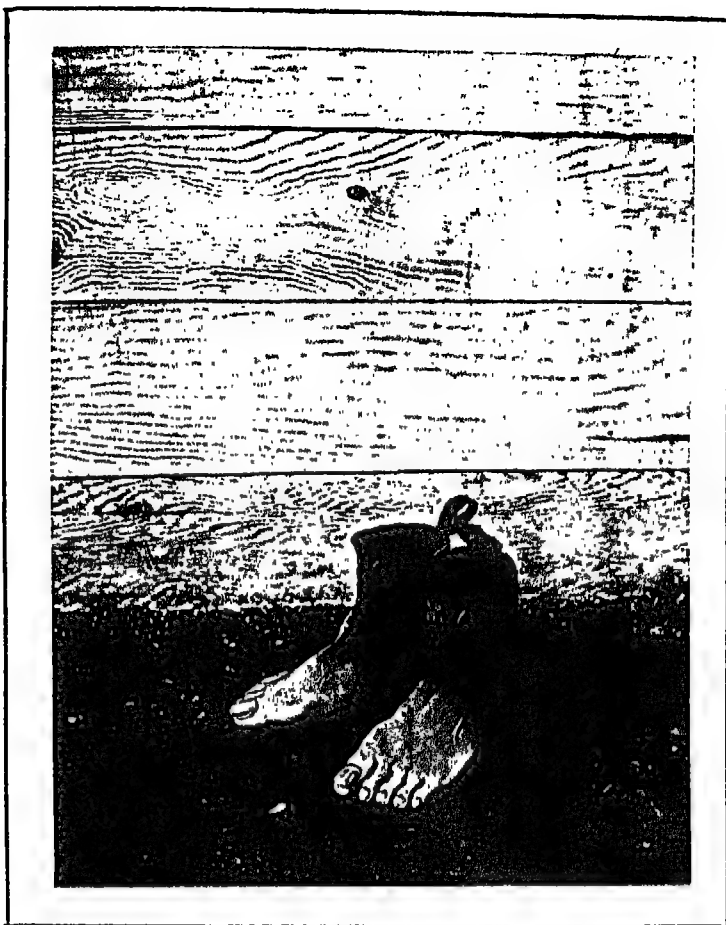
وحامد ندا يؤثر التجريد المرتبط بالواقع في جميع لوحاته عن التجريد المطلق، ومن أقواله في هذا الشأن أن التجريد نوعان : الأول يستخدم الأشكال من واقع حياتنا والثاني يعطينا أشكالا مبهمة تكون موجودة في احساسات الفنان الداخلية وهي تعطي شكلا مطلقا .. أنا الآن أمثل الجانب الأول وأرحب بالثاني وإن كنت أشعر بالعجز عن تحقيقه . فهو يلجأ إلى التشخيص وبث الرمز الشعبي ليوضح المضمون الذي يرمز إليه . ودراسته للأشياء دراسة انطباعية وعلمية تصاغ في قالب تجريدي واعى يعطى بأبسط صورة مضمونا عريضا للمفهوم الذي يريد . إن رموز ندا ملموسة إلى حد بعيد فهي ليست مجردة كالمثلث والدائرة والخط .. أى أن مصدرها ليس العقل الباطن بل الحياة الشعبية ذاتها لذلك فإن رموز ندا تختلف عن رموز السيريالية " فهدف الفنان السيريالى هو أن يحطم الحواجز سواء الطبيعية منها أو النفسية التى تفصل بين الشعور واللاشعور ، لذلك فإن سيريالية ندا ليست كسيريالية " سلفادور دالى " شكل رقم (٤١) أو مانجرينت رقم (٤٢) لأن مخزون اللاشعور عنده مختلف عن اللاشعور للفنان الأوروبى وإن كانت المحركات أو الآليات واحدة ولكن التعامل مع هذا المخزون مختلف فعناصر ندا كلها محلية نابعة من البيئة الشعبية ومن تراثنا الحضارى ومن مخزون الطفولة وأيضاً من مرئيات المكان من أشياء وكأنينات ومن الحكايات والأساطير والخرافات الشعبية المصرية . إنها سيريالية " ياطالع الشجرة هات لى معاك بقرة " و " أمانة الغولى " و " الزار " والوشم " و المجاذيب " و " الدراويش " و " أصحاب الكرامات " . (٢)

لقد اختار ندا سيريالية خاصة به لأن السيريالية الأوروبية تختلف فى ملامحها عن السيريالية المصرية . ومع ذلك فإن حامد ندا استفاد من المدارس الأوربية وهو نفسه لا ينكر هذه الحقيقة فيقول : " أنا لأنكر مدى الافادة من المدارس الأجنبية فلا أترك تجربة على مستوى العمل الفنى فى أى دولة من الدول لفنان ما إلا وعيتها بصريا وفكريا كما لأترك مادة جديدة للإستعانة بها كوسيط للتعبير إلا وأعرفها واستوعبها وأطوع كل هذه الوسائط لخدمة فنى فى النهاية ، كما أننى لأخشى آثار هذا الاستيعاب وهذه المعرفة بحدودها لاتتعدى النواحي التقنية مما يفتح آفاقا جديدة لصنع أعمال لايرفضها الجمهور أو أفاجئه بها . وهذا معناه فى النهاية إلا أنطلق على نفسى وأصنع فناً بدائياً لايرقى إلى رؤى المدارس الفنية المعاصرة . يعنى بهذا الكلام الارتباط بجذور الحضارة العربية والإسلامية وكذلك الفرعونية وعدم الانتماء إلى حضارة مغايرة تماماً لحضارتنا " (٣) .

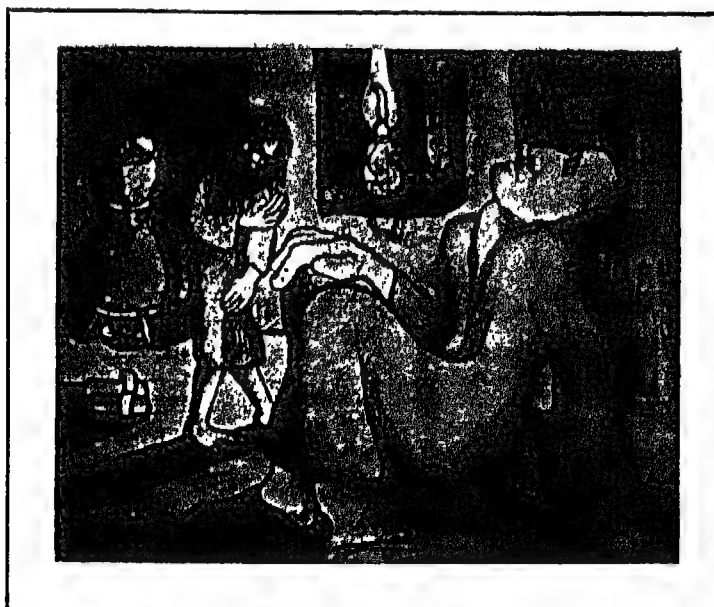
(١) نعيم عطيه ، العين العاشقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٣٠ .

(٢) محمد عبد المنعم ، القيم الإبداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير ، القاهرة ١٩٩٤ ص ٦٦ .

(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٧٥ .



شكل {٤٢} - ماجريث - موديل أحمر - زيت على توال ١٩٣٧ .



شكل {٤٣} - حامد ندا - ظل القيقاب - مائية على ورق .

" كان أسلوب حامد ندا فى التعبير عن عالمه أقرب إلى الأسلوب النحتى حيث تبدو شخوصه كتماثيل حجرية أو خشبية من فروع أشجار عُجْر ، تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلاً صماء متشابهة ولكن عيونهم تصرخ بالشكاي والالتهام أو تشخص نحو المجهول فى انتظار أبله " (١)

ويركز حامد ندا على الإنسان المحاط بالظلمة والتراب وليس له إلا أن ينزوى فى ركن ضيق وينحصر فى دائرة محدودة من الضوء ، فلا تنفذ بصيرته ولا تمتد أرائته إلى أبعد من ذلك العالم المحصور .

وفى لوحة " ظل القيقاب " (شكل رقم ٤٣) و" الدراويش " عام ١٩٤٧ (شكل ٤٤) ولوحته " العصفير " ١٩٤٨ (شكل رقم ٤٥) و" داخل المقهى " عام ١٩٤٨ (شكل رقم ٤٦) بل وفى أغلب لوحاته كان يضيف إليها بعض الأشياء المنزلية مثل الكرسي والمصباح الغازى والزير المشروخ ولا تنتصف مناظره فى الغالب بالرحابة والاتساع إنها مثل ضوء المصباح الغازى تتركز على حيز ضيق هو فى الغالب غرفة خالية من الأثاث وكثيرا ما يستخدم الحائط الموجود فى الخلفية فى رسم بعض الزخارف البدائية أو يملؤها بالشقوق أو يضع عليها بعض الزواحف مثل السحلية والبرص التى لها جذور فى المعتقدات الشعبية وهى رموز مرتبطة بالجنس والاختصاص والجذب وأحيانا العنف والشر الكامن بأعماق البشر ، وخط الأفق عنده منخفض مما يعطى إحساساً للمشاهد بأنه يكاد يلمس شخوصه ويسمع ويشعر بنظراتهم الشاكية فى صمت وهناك جو من الصمت يخيم على لوحاته كأنه حديث داخلى لم يخرج بعد . وأشكال ندا ساكنة وشخصه هامة لاجراك فيها ، وأشكاله الأنسانية رغم تكرارها معبأة بشحنة تشكيلية ونفسية تتسم بطابع مأساوى ، إنها تحمل بداخلها اسرار لا تستطيع أن تفصح عنها . و شخوصه مع ذلك فيها آباء بدائي رغم كل شيء ولكن الجو المحيط بها هو الذى يجبرك على التعاطف معها . ولم يغفل حامد ندا القيم الجمالية فى التشكيل رغم خشونة تصاويره فى مرحلته الأولى ونلاحظ هذا فى لوحة " العصفير " عام ١٩٤٨ (شكل رقم ٤٥) فنجد أنه قد استطاع أن يقوم بترتيب وتنظيم عناصر اللوحة بطريقة متزنة فأوضاع الأشخاص وحركاتها بما فيها من تنوع وكذلك أشكال العصفير المرسوم على الجدار الخلفى قد خلقت إيقاعات . كل هذه الإيقاعات تخدم التكوين والشكل الجمالى للوحة وإذا كانت العصفير من الناحية الرمزية ترمز إلى السلام ، فإن الشخوص الثلاثة واضح عليهم أنهم نماذج طيبة ومع ذلك نجد فى هؤلاء الأشخاص نوع من الذهول ومن مأساة ستقع بعد قليل . " ويقول حامد ندا لاحظت فى لوحاتى الأولى أننى إستخدم خلفية تتمثل فى حوائط رسمت عليها أشكالاً ، ومقدمة يقف عليها أشخاص . وبينما رسمت الكائنات على الحوائط تسطيحيا فقد روعى فى الشخوص

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٠٠-١٩٤٥ ، دار المستقبل العربى ١٩٨٢ ص ٨٨ .



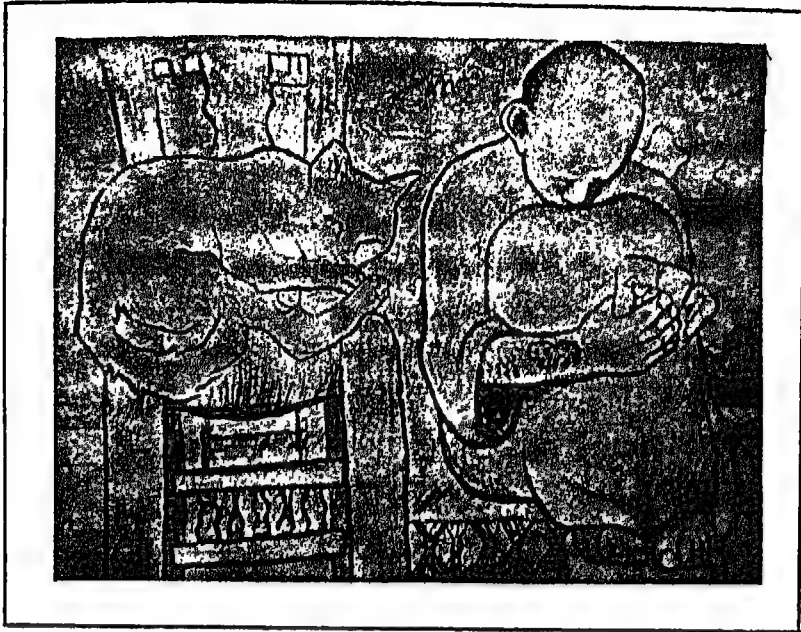
شكل {٤٤} - حامد ندا - الدراويش - مائية على ورق ١٩٤٧ .



شكل {٤٥} - حامد ندا - العصفير - مائية على ورق ١٩٤٨ .

الأممية الاستدارة كأنها تماثيل منحوتة ويقول أيضاً أنه أخذ في نهاية المرحلة الأولى بسام " الطريقة النحتية " في التصوير وتغلب عليه حب التسطيح فعمد إلى التدريب على طريقة التسطيح للسيطرة على ناصيته . وقد دعاه ذلك إلى اللجوء إلى مزيد من التبسيطات الضرورية في الأشكال " (١)

وجد حامد ندا نفسه وهو يجرب التسطيح يقترب كثيراً من الشكل واللون والتصميم الفرعوني ، وينحو منحى النهج الفرعوني الموهل في الأصالة والعصرية أيضاً . ويمكننا أن نقول مجازاً أن خلفيات ندا القديمة قد كتب لها الغلبة على شخوصه الأممية ومن أعماله لوحة " ونام " ١٩٤٨ شكل رقم (٤٧) وقد جمع في هذه اللوحة كثير من العناصر الشعبية من رموز ورسوم جدارية على الحائط في خلفية اللوحة حيث نشاهد بعض الرسوم الفطرية والتي تمثل أشكالاً وعناصر متنوعة ، فترى على الجدار الموجود على يمين اللوحة ثلاثة أطفال مرسومة بأسلوب طفولي ، ومما يلفت النظر أن هناك علاقة ما تربط بين الأطفال الثلاثة ، وليست مجرد رسوماً رمزية كالموجودة على الجدار الخلفي الذي يستند عليه الرجل والمرأة ، حيث نرى رسوماً تمثل كف وعصافير .. ومن ناحية أخرى فقد رسم ندا في أعلى اليمين من اللوحة باباً مفتوحاً مما زاد الإحساس بالعمق . وإذا إنتقلنا إلى تتبع بقية عناصر الصورة فسنلاحظ أن هناك ثنائية تشترك فيها العناصر الرئيسية في اللوحة ، فالأشخاص يجتمع كل اثنين معاً ، ويسرى هذا أيضاً على القبقاب فنرى زوجاً منه في يسار اللوحة من أسفل ، وبرغم جماد مادته إلا أن ندا قد أضفى عليه بعداً إنسانياً لا يقل عن ذلك الذي نراه في الأزواج الأخرى الموجودة باللوحة ، ففي مقدمتها ناحية اليمين نشاهد رجلاً وإمرأة جالسين في حالة مداعبة ، وفي وسط اللوحة من أسفل نجد سيدتين تتجاذبان أطراف الحديث وهما عراه ، وهناك في عمق اللوحة يقف رجل وإمرأة متجاوران في حالة إستعداد ونام ، وبجوارهما زير ، وهو ما سيلزم الفنان في مراحل الفنية التالية . والفنان يريد هنا أن يوضح أنه رغم ماتعانيه هذه الطبقة من جوع وحرمان فإن أفرادها يعيشون في ونام وسلام فيما بينهم ، ورغم ذلك فهم يعيشون عيشة يستنكرها المجتمع ، ومع ذلك نشعر نحوهم بتعاطف حيث يعانون قسوة الفقر والجهل . اللوحة مرسومة بالألوان المائية والأحبار ، وإهتم الفنان في هذه الفترة بتحديد أشخاصه وأشكاله بالخط الأسود متأثر بالتصوير المصري القديم وإهتم أيضاً بالتجسيم في شخوصه مع الإهتمام باظهار المنظور وترديد شخوصه داخل اللوحة مع العناصر الأخرى أحدثت نوعاً من الايقاع الذي أحدث انزانا في اللوحة كما إستطاعت العين أن تجوب فلي اللوحة دون الخروج عن الإطار .



شكل {٤٦} - حامد ندا - دليل المقهى - باستيل على ورق ١٩٤٨ .



شكل {٤٧} - حامد ندا - ونام - أحبار على ورق ١٩٤٨ .

وفى المرحلة الثانية نراه وقد إنفتح على معالجة فنية جديدة يغلب عليها الميل نحو التسطيح ، وبذلك فتح المجال لإستخدام الرمز الشعبى على الأشكال المسطحة ، وتجلى ذلك فى لوحة " أسرة مصرية " عام ١٩٥٥ شكل رقم (٤٨) حيث برع فى حل الفراغ وترك مساحات متنوعة من خلال تصوير الأشكال المعبرة عن العلاقات لأسرية مؤكدا طابعها الشعبى بمجموعة من المثلثات المرسومة فى منطقة الجسم والرقبة .

وتتميز أعمال هذه الفترة بغنائية اللون وبساطة الأشكال وتغيمات السطوح والتحرر والميل نحو التسطيح وظهور الرمز على الأشكال نفسها بدلا من الخلفية كما كان فى مرحلته الأولى . ولم يلجأ فى هذه المرحلة إلى التجسيم أو الإهتمام بالمنظور، ومن أهم ما شغل ندا فى هذه الفترة البحث عن صياغة جديدة للشكل الأدمى حتى أصبح للشكل والعمل الفنى عنده سمات مميزة .

والواقع أن أسلوب حامد ندا فى هذه الفترة مدين إلى حد كبير للفن المصرى القديم كما هو مدين للفن الشعبى والبدائى والاسلامى ولذلك نراه استفاد من القيم التشكيلية والجمالية للفن المصرى القديم ففى لوحة " حديث المحبين " عام ١٩٥٥ شكل رقم (٤٩) ولوحة " أنشودة الصباح " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٥٠) نلاحظ تأثره وارتباطه بالفن المصرى القديم حيث قام ندا بتسطيح الأشكال وحددها بخطوط رفيعة داكنة ولم يهتم بتأثير الضوء على الأشكال كما فعل المصرى القديم وقام كذلك بحساب المساحات حسابا دقيقا فى أعمال تلك الفترة ونجد ذلك فى أوضاع الأطراف ولون الجسم باللون البنى وكذلك ابتعد عن تجسيم الأشكال ، وأصبحت أشخاصه مسطحة وأميل إلى الحركة والنشاط والرشاقة . واختلف شكل الديك من لوحة "

أنشودة الصباح " شكل رقم (٥٠) إلى لوحة " الفجر " شكل رقم (٥١) حيث ظهر فى شكل انسيابى ليعطى ثراء لمسطح اللوحة كما أنه عمل على ربط المساحتين اللونيتين المساحة الفاتحة التى يقف بها الديك والمساحة الداكنة التى تشكل خلفية المرأة، وقد أعطى ترديد اللون الأبيض على اللوحة ككل مع الأزرق حساً خاصاً يثير فى النفس أجواء الحلم ونسيم الصباح المنعش وهدوء الريف .



شکل {٤٨} - حامد ندا - أسره مصرية - ١٩٥٥ .



شکل {٤٩} - حامد ندا - حديث المحبين - أكريلك على ورق ١٩٥٥



شكل {٥٠} - حامد ندا - نشودة الصباح - أكريلك على ورق ١٩٥٦ .



شكل {٥١} - حامد ندا - الفجر - أكريلك على ورق ١٩٥٨ .

سمير رافع ١٩٢٦

من مواليد القاهرة ، وظهر في سماء الحركة التشكيلية المصرية من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٥٤ ثن اختفى تاركا خلفه شريطا من الضوء على طريق الفن المصرى الحديث . وقد حصل رافع على دبلوم مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ ثم دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية ثم سافر إلى باريس عام ١٩٥٤ ووجد هناك مجالا أكبر للإلتقاء أهل الفكر والفن فى مقاهى باريس المشهورة وفى أماكن عملهم فى الاستديوهات حيث يلتقى الفنانون والكتاب والسياسيون فى معرفة وصداقة فكرية ، وكانت معرفته بالسياسى " بن بللا" الذى استدعاه للجزائر عندما تولى الرئاسة هناك وشغل عدة مناصب فى الجزائر كما قام بتدريس تاريخ الفن ، وعاد مرة أخرى إلى باريس بعد عزل " بن بللا " ليتفرغ لفنه ولازال هناك حتى الآن . ويعتبر سмир رافع واحد من مؤسسى جماعة " الفن المعاصر " وقد أيقن أن الفن لابد أن يقف جنبا إلى جنب مع قمة الفكر الحديث وأن الفن أداة للغزو والمعرفة وقائدا لوعى الناس بعد أن ظل وقتا طويلا أداة لهو وتسلية .

كانت للأجواء الأسطورية أثرها الكبير على الفنان سмир رافع ، وأنتج فى ظلها الكثير من الأعمال الفنية ، وبعد أن إستمر فترة فى هذا الإتجاه أخذت هذه الأجواء الأسطورية تختفى بما كانت تحتوى عليه من شحنات متصارعة تشف عن رؤى اللاشعور الجمعى والعهود البدائية وما وراء الطبيعة متجها فى الرؤية الكلية إلى الواقع الاجتماعى ، يعكس مشاكله وما يثيره من قلق وأحزان فى هذه المرحلة التاريخية الأجاجة التى تلت الحرب العالمية الثانية ' ويقول الفنان " بيكاسو " عن أعمال رافع نعم لقد شاهدت آخر أعمال رافع هذا العربى الذى تكمن فى نفسه مواهب كبيرة . لوحاته دائما ثورية فى تعبيرها تؤكد روحه المصرية فى قلب باريس تماما كما تأكدت فرنسية " بوسان " فى إيطاليا " كما أكدت أنا اسبانييتى فى فرنسا أن ذواتنا تتأكد حين نكون بعيدين عن أوطاننا " (١) وفى كثير من أعمال سмир رافع تتزاحم الحكايات ونرى جراءة الأسلوب فى التكوين " ويمكن أن نتعرف على الخطوط والألوان المنبعثة رأسا من الفنون المصرية الشعبية حيث تنتج من تكاملها وحدة خالصة فى مصريتها لايمكن أن يوجد لها مثل فى الإتجاهات الأوروبية وبناء هذه اللوحات يحتفظ بالبناء والاتزان الواعى كما فى لوحات " السلام " و " التناسل " . (٢) أشكال رقم (٥٢) ، (٥٣) إن المتأمل فى أعمال سмир رافع يرى أن تكوينها العام يذكرنا بالتكوينات الفرعونية المبنية على الزوايا القائمة كما أنها تشبه صخور التماثيل الفرعونية فى إتجاهاتها العمودية والمستقيمة . والفنان تفسير لذلك وهو : " أن الفن كالشجرة أى شجرة لابد أن تنبت جذورها فى أرض معينة دون

(١) سمى الفاروق ، جولة مع الفن فى معرض سмир رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .

(٢) الكونت دار سكوت ، كتالوج معرض الفنان سмир رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

أى أرض أخرى ومع ذلك فإننا نقدر على نقل ثمارها إلى جميع أنحاء العالم " . (١)

" وقد كتب الكاتبان المعروفان " جان وسيمون لاكونيير " فى كتابهما عن الحركة المصرية والتي جاء فيها أن أكثر الفنانين ارتباطا بفن التصوير هو الفنان رافع أنه عميق فى فهم لغة الألوان قدير على البناء التشكلى السليم يعبر عن المأساة السحرية ولكن اللون عنده يجعلك أكثر ميلا إلى التفاؤل ثقافته جديدة تتبلور بعيدا عن المؤثرات الأجنبية . روحه جديدة تهدف إلى التحرر من الماضى وتدمجه فى الحاضر وثقافته وطنية تتغذى من الماضى ومتفتحة إلى الحاضر فى الوقت الذى تبحث فيه عن تدعيم ذاتها " (٢) إن أغلب أعمال الفنان رافع تدور فى إطار التقاليد المصرية وهدفه من ذلك كما يقول أنه يريد أن يقوم بعمل فنى مصرى على مستوى عالمى .

كتب سمير رافع فى رسالة خاصة إلى أخيه سامى رافع مؤرخة ٨ ديسمبر ١٩٨٧ يقول فى بعض سطورها " كانت أيدلوجيتى مختلفة ، وهى إيجاد فن سيرىالى مصرى لأنى كنت متصلا بجورج حنين ورمسيس يونان ، وكنت أرى أن السيرىالزم الذى كنا نعمله آنذاك كان فرنسيا أكثر منه عالميا وفكرتى كانت عمل سيرىاليزم عالمى مصرى " . (٣)

لذلك لم يكن مستغربا أن نلمح بعض الإستعارات السيرىالية فى أعماله الأولى مشاركا فى هذا لجماعة " الفن والحرية " فقد كانت سباقة إليه وإن حاول أن يستلهم بواسطة هذا الأسلوب كلاسيكيات التصوير الغربى ومن أسس تصميم عصر النهضة بما يتميز به من رصانة واتزان سكونى واقتصادى فى اللون وقد بالغ رافع فى هذا لاقتصاد وإن تكرر عليه فى فترة الخمسينات فظهرت الألوان صريحة متألقة " ولم يحل هذا الإستلهم دون ظهور الطابع الذاتى فظهرت المرأة الأسطورية كيانا جامعا بين حسية الجسد الانسانى وخشونة بعض مظاهر النبات كما فى لوحة " دافنى " (شكل رقم ٥٤) ويلتقط من المرأة الاسطورية لحظة تحولها إلى نبات والتزم فى تلك اللوحة بل قل فى لوحات تلك المرحلة بكثير من النسب الواقعية إن سمير رافع لا يقف عند الجمال الشكلى فقط بل يهدف إلى التعبير من خلال التأمل والتعمق فى الأشياء والأشكال مظهرا هذا فى كتلتها . وهذه الأهداف تصل إلى فنون وأجواء الفنانين الايطاليين المينافيزيين أمثال " دي كيريكو و موراندى " (٤) ولكن سمير رافع يعبر عن حياة مستمدة من الحركات الحديثة " وتبين بداية فنه ملامته الصالحة لتكوين تطورات ثقافية حيث وجدناه يتابع عمله الخاص سرا واستطعنا رؤية تأثيره بقوة إندفاع " فان جوخ " فى الشكل واللون وبرودة التحليل عند " سيزان " والسيرىالزم أيقظ فيه بعض أصداء عابرة مكنته من تحرير نفسه بطريقة مجدية كما تأثر خياله الشرقى بفن وتصوير الخيالات

(٢٠١) سمى الفاروق ، جولة مع الفن فى معرض سمير رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .

(٣) نبيل فرج ، سمير رافع من الاسطورة إلى الواقع الاجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .

(٤) جيرالد ميساديه ، كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .

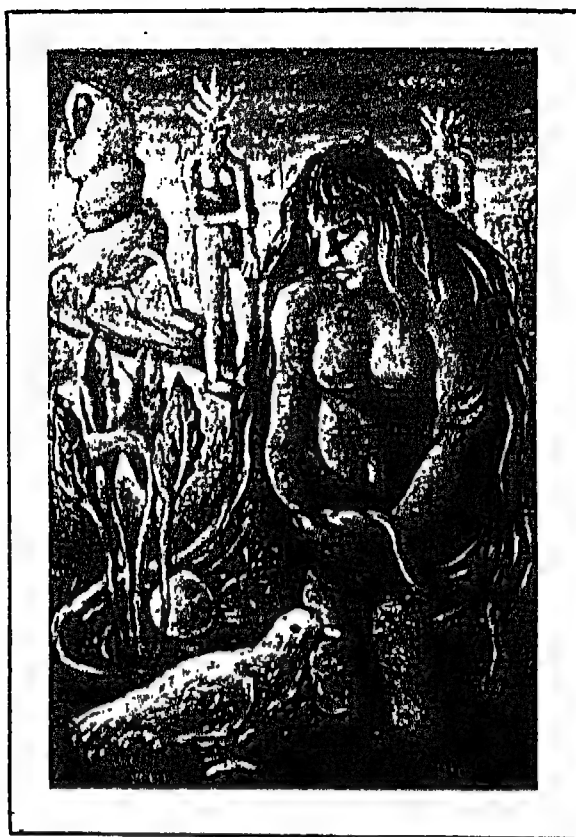
عند " بروجل Bruegel ومرت عليه مراحل تعمق فى اثائها فى الفن الكلاسيكى الذى قاده لدراسة التحليل التكبييى ثم إنقلب إلى دراسة أسلوب الانتاج العاطفى المثير فى فن الباروك " (١) والتحريف فى النسب وتضخيمها على النسق الإغريقى الرومانى وعلى نسق صور " بيكاسو " التى استلهمها من التصوير الإغريقى والرومانى أيضاً ويتضح ذلك فى صور سمير رافع .

وتتميز أعمال سمير رافع بطاقة تشكيلية تسترعى الانتباه وشعور حاد بالاحتجاج على الوسط المحيط ، يتخطى الذوق المعقول فى محاكاة المرئيات التى تزخر بها متاحف من أعمال عصر النهضة منذ القرن الخامس عشر حتى القرن الماضى ، متوغلا فى أحراش النفس التى فتح " فرويد " مغاليقها ، ملامسا طبقاتها الباطنية وحيوات المجتمع المتصارعة . تعتمد سمير رافع إلى تكبير أحجام الأشخاص أو بعض أعضائها أو انبساطها بأكثر مما هو مألوف وأظهر صلابتها النحتية أحيانا ، كما نجده يطمس ملامح الوجه إلا أنه إهتم باضفاء الحياة على الجمادات الصماء أو النباتات بيانا بقوة الأعماق ، مع التمسك باللاتزان الكلاسيكى المحكم فى المعمار ، وتكويناته قوية وسلسة ، وتقاسيمه أفقية ورأسية مستقرة ذات علاقات قوية سواء كانت بسيطة أو مركبة ، وصراحة النسب والأجزاء ، أما الألوان فبالغة السخاء صلبة تتدرج تدرجا دقيقا وتترواح فى توافقها بين الكثافة والنقاء ، وغلبة الخطوط الهندسية على الأشكال والمساحات . " وقد عكس سمير رافع لنفسه ذاتية ممتدة فى أحلام داخلية لحياة ما قبل التاريخ ويظهر هذا فى كتلته الثقيلة التى تظهر فيها الإنسانية مترددة بين الحيوانية والنباتية فى دنيا الأحراش المورقة المحاطة بالصخور ذات الأجواء الغريبة والسماء التى ينبعث فيها النجوم المجهولة ، فإذا خاض فى محيطها الإنسانى نلمح صورة مصر ويبدو غريبا أنه بهذه الطريقة الحديثة فى التعبير وصلت أعمال الفنان إلى طابع وروح عميقة معبرة " (٢) وفى هذه الأعمال التى تتميز بالحساب الرياضى الدقيق نجد تحوير أو تحريف الأشكال على غرار الحوشيين من أجل ابتعاث دلالة تشكيلية مختلفة تتحقق فى النظام أو البناء الجديد المطروح ، ويخدم التعبير النقدى الأبقى الأكثر جدوى الذى يكشف عيوب المجتمع ويسخر من تقاليده المختلفة ويتعاطف مع ضعف الإنسان ووحدته .

" وتمثل الأنثى فى أعمال سمير رافع عنصرا أساسيا . إنها أنثى طاغية تمتلك جسدا ثقيلًا بلا روح فى وحدتها أو فى علاقاتها الحميمة بالرجل والكون كأنها قالب حجرى منحوت ، ولعلها الجنية أو الغولة ، معبرة بما يخلعه عليها من عناصر أخرى من رؤية سيراليو متشائمة ، متحررة من المنطق المقرر ، تتبض بالوحشة فى امتزاجها الحسى بالطبيعة ، كأشجار الصبار ، والأسماك والطيور والقواقع ، تلك التى تزخر بها الرسوم الشعبية فى لغتها

(١) الكونت دار سكوت ، كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، ١٩٥١ .

(٢) جيرالد ميساديه ، كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .



شكل {٥٢} - سمير رافع - السلام - زيت على توال ١٩٤٧ .



شكل {٥٣} - سمير رافع - التماسل - زيت على توال ١٩٤٧ .

السحرية المترسبة في نفوسنا والتي استمرت فنونها في مصر حتى في حالة توقف الإبداع الفني في العصر العثماني ولتأكيد ملمح الاختصاص والامتلاك والبقاء تترانى الأنثى في أعمال سمير رافع مخلقة من الأرض متواشجة معها في منهج الخلق والتكوين تواشج أعضاء الجسم الواحد وسط عالم أكثر غرابة " (١) . ففي لوحة " دافنى " عام ١٩٤٧ شكل رقم (٥٤) نلاحظ جذع امرأة من الخلف، عارى ينبت الشوك فيه وقد ارتبط الشكل الأنثوى فى تفكيره بالأسطورة ، ويمكن للمتفرج أن يتخيل " أبولو " وقد وقف فجأة عن مواصلة الجرى بينما " دافنى " الهاربة تتحول إلى شجرة غار ويبدو قيمة العمل فى الجو الميتافيزيقى المسيطر على اللوحة رغم أن الدراسة دراسة كلاسيكية تذكرنا بعصر النهضة الإيطالية فجدده قد قام بدراسة الموديل العارى " دافنى " دراسة راعى فيها قانون النور والظل وهى تمتد يدها إلى أسفل . وعند الكف تتحول إلى جزء من جذع لشجرة فى أسفل اللوحة ، ونجد قطعة من القماش تمتد من بين قدميها إلى يسار اللوحة وتنتهى على شجرة أعلى اليسار ويظهر فى الخلفية جو ميتافيزيقى اسطورى ملبد بالغيوم وتظهر مراكب صغيرة فى البعد تدل على وجود الحياة ويظهر فى اللوحة اثنين من الحيوانات على يمين اللوحة تكاد تكون مزروعة فى الأرض وقد أحدث أثر القماش من بين قدمي " دافنى " إلى يسار اللوحة إلى أعلى على حركة العين إلى أعلى يسار اللوحة متجها إلى ناحية اليمين ومنها إلى " دافنى " مرة أخرى . وإعتمد الفنان فى هذا العمل على اظهار البعد الثانى المتمثل فى اظهار العمق فى اللوحة وخط الأفق الذى انقطع مع خط ظهر " دافنى " وأيضاً إهتم باظهار " الفورم Form " فى عناصر اللوحة بداية من الموديل . التكوين متزن وعلاقات الخطوط مع بعضها فى حركات معاكسة ساعد على هذا الاتزان وهناك انسجام عام فى تركيب اللون السخى فتركيب ألوان اللوحة يتراوح بين البنى والأوكر والبنى الداكن مع بعض المناطق التى قام بوضع اللون الأزرق فيها ، وهناك أعمال أخرى لدى الفنان تعبر عن مظاهر مختلفة عن نظريات الفنان المتجددة لأنه سيظل مخلصاً لأشكاله الأنثوية والمرتبطة كلية فى تفكيره الخالص ، بوسطها الحيوانى والنباتى فعالمه منبثق من الأرض ومصدره الأول هو الطبيعة ويلاحظ فى هذا الأسلوب خضوع الفنان للأجسام ومحاولته البناء المعمارى للمساحات وإرادته فى التوزيع الواضح للأحجام والألوان التى يغلب عليها الانسجام وتستعير اللوحة بعض مبادئ السيريالية كما أن بها رمزية ظاهرة ويظهر هذا جليا فى لوحة " الزمن " عام ١٩٤٦ شكل رقم (٥٦) فهو يصور فتاة مرتكزة على اليد اليسرى وتضع أمامها اليد اليمنى المعكوسة وترى الفتاة وكأنها كتلة من جبل صخرى شعرها أشعث ينجه للخلف ، واليد تحمل نوع من القوة المخيفة ، والعين خالية من التفاصيل وفى أسفل الفتاة أشخاص يستغيثون والخلفية تحتوى على صخرة فى أيسر اللوحة وفى الوسط تظهر حياة طبيعية خالية من الناس وكان هذا الزمن المتمثل فى الفتاة قد قضى على ماتبقى من الناس فى

(١) نبيل فرج ، معرض سمير رافع من الاسطورة إلى الواقع الاجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .



شکل {٥٤} - سمیر رافع - دافنی - زيت علی توال ١٩٤٧ .



شکل {٥٥} - سمیر رافع - أرض مصر - زيت علی توال ١٩٤٧ .

هذا المكان ورغم صمت الفتاة نجد أن السماء كأنها صحراء متحركة في عكس اتجاه الفتاة . فالناظر إلى هذه اللوحة يجد التكوين الشكلي والتعبير العاطفي النفسى ، وأيضاً السيريالية واضحة . وقد اعتمد سمير رافع فى هذه اللوحة على الخط ليؤكد الإحساس بالحركة واعتمد أيضاً على التجسيم فى الأشكال الأدمية ، ووضع اللون الداكن فى نصف اللوحة الأيسر من أسفل أعطى اتزان مع الكتلة التى تشكلها الفتاة . وفى لوحة " أرض مصر " عام ١٩٤٧ شكل رقم (٥٥) حيث صور شجرة ضخمة وديدان كبيرة تأكل ما تقابله .. إنها البشاعة التى كانت عليها مصر فالأشجار متأكلة والذرة مرتع للدود وفى خلفية اللوحة الحيوانات تائهة كأنها لا صاحب لها منكسرة ، والسماء ملبدة بالغيوم قابضة والمنازل فى الخلفية توحى بالخراب والأشجار خالية من الأوراق ويظهر اللون صريحا فى أماكن كثيرة من اللوحة فى السماء وفى نبات الذرة ويظهر اللون الأوكر فى أماكن كثيرة نجده مع اللون البنى فى جذع الشجرة والأوراق التى تغلف الذرة فالقريب ملون بألوان ساخنة والبعيد تظهر فيه الألوان الباردة واللوحة عبارة عن مسرح مأساوى يستند فى المشاهد الغضب والنفور من واقع الحياة كما رأها الفنان وإستطاع أن يرمز له . وفى مرحلته هذه يعطى سمير رافع أهمية كبيرة للألوان مازالت أساسا كما كانت لم تتغير ولكنها اتخذت أشكالا أكثر نضجا كما هو ظاهر فى لوحة "السلام" شكل رقم (٥٢) وتخرج درجات ألوانه التى كانت مظلمة عن دورها الحيدى لتكون امتزاجات لونية متحررة وأكثر وضوحا . كما تظهر روح الأسطورة فى لوحة " آدم وحواء " شكل رقم (٥٧) فقد صور رجل وامرأة فى حالة احتضان ورمز لهم بآدم وحواء عند بداية الخليقة وكان مصدرهم الأساسى الطبيعة ، فتظهر الكتل النباتية فوق رأسها كما وضعت حواء فوق رأسها البيض وهو رمز الاخصاب ويسيطر على اللوحة اللون البنى ودرجاته مطعماً بدرجات اللون الأحمر ، وكان الضوء يسقط على الأشخاص من ناحية اليسار ، ويظهر اللون الأخضر فوق رؤوسهم وقام الفنان بترديده فى الجزء الأسفل من ناحية اليسار ، والتكوين يملئ اللوحة وحركة يد الرجل مع مناطق الضوء والظل تعطى نوعاً من التردد ، وقد إهتم الفنان بصلابة الكتلة فى شخصها .

" ويمكن تلخيص فن سمير رافع بثلاثة مقومات ، نظام الخط والاحجام واستعمال الدرجات الصافية ذات الطابع المصرى وأخيرا الروح العالمية ، فأسلوبه فى الخط والاحجام يشابه النزعة البنائية فى النحت الفرعونى فى بساطة الوسائل المستعملة وقوة المواقف غير المتحركة الكلاسيكية " . (١) وأخيرا فإن الروح التى تنبثق من تلك الأعمال تميل إلى العام والعالمية فالأشخاص بمواقفهم وملابسهم ومحيطهم لانتتمى إلى الأشكال الزائلة للصور الشخصية ولا إلى تحديد مناظر معينة فهناك نوع من التخلص من الحدود فى العالم الذى يبدعه سمير رافع .



شكل {٥٦} - سمير رافع - الشجن - ١٩٦٧ .



شكل {٥٧} - سمير رافع - آدم وحواء - زيت على توال ١٩٦٨ .

محمود خليل ١٩٢٩

ولد بالقاهرة وكان تلميذ لحسين يوسف أمين بمدرسة فاروق الأول وقد حصل على جائزة الرسم من وزارة الثقافة ، وفي عام ١٩٤٩ حصل على ليسانس الفلسفة من كلية الآداب جامعة القاهرة ، وقد عمل مدرسا للغة الفرنسية بالسودان وبعث في رحله دراسيه لباريس ، وفي عام ١٩٥٢ عرضت أعماله في (فينتسيا) .

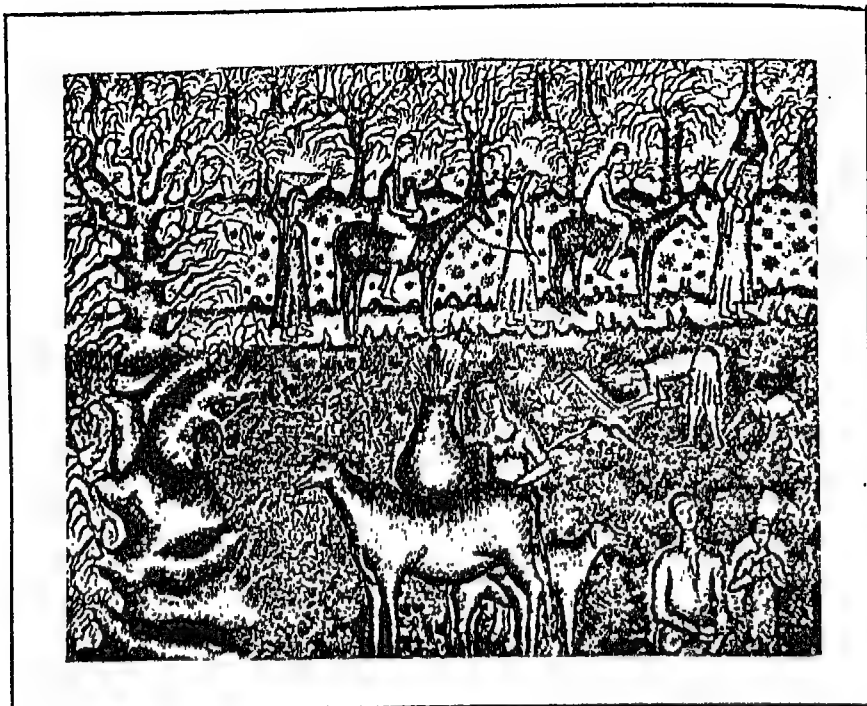
" عاش محمود خليل منعزلا في مراهقته وكان يمزج بين الميل للرسم وحبه الكبير للقراءة لذلك كان يمكنه حتى قبل بلوغ سن الرشد أن يلتزم بفصائل غير شائعته واحتفاظه بالغة تجاه الحب ، حيث أن خجله الشبه ملائكي كشف الجانب الأكثر انسانيه في نظريته .

لقد عاش محمود خليل بين اعوام ١٩٤١ ، ١٩٤٨ فتره صعبه وهي فتره المراهقه بالنسبه له . ولأنه كنوم فلم يحاول تجربه الارتباط وانعزل بعد ذلك وخلق عاطفه مثاليه احياها خياله واحلامه . إن حساسيته الفنية قد وجهته نحو كتابة الشعر ، وهو ما أفاده بعد ذلك عندما إتجه إلى الكتابة عن الفن التشكيلي " . (١)

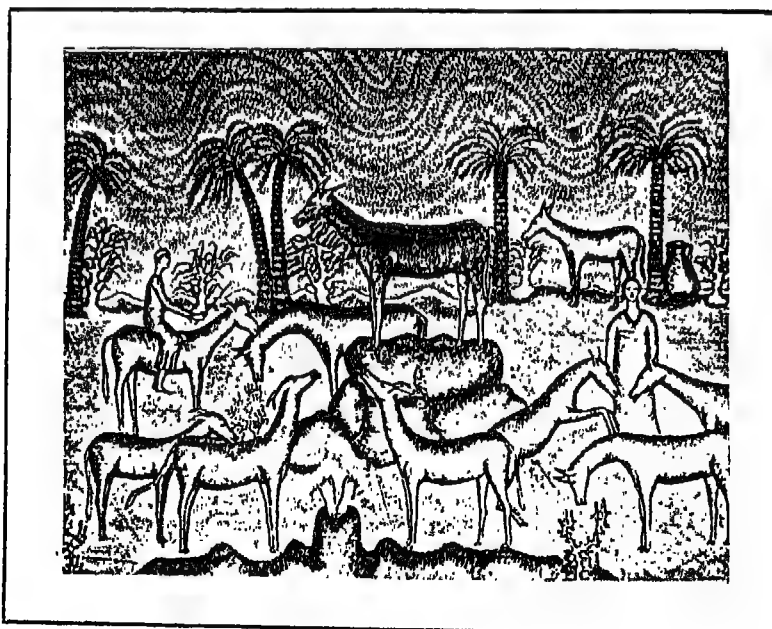
وجد محمود خليل أسلوبه مبكراً عن طريق تحقيق أسلوب إقترب من الرسومات الشرقيه الفارسيه المزدهره .

كان محمود خليل مدفوعا بالتعبير عن انفعالاته بالاحتكاك بالحياه الريفيه في مصر والسودان ، حيث عاش فتره من الزمن متاملا في الطبيعه ، وإستطاع من خلالها أن يخلق روابط جذابه بين المخلوقات والجماد ، وقد احتفظ محمود خليل بالروابط الحميمه التي توحد الانسان بالريف ونجده قد رسم مراعى سوهاج والريف الحار في السودان . وكانت أعماله نسيج يجمع بين الفن الساذج والسيراليه في أسلوب اداء له سمات شرقية .

واخذ محمود خليل أشكاله من الطبيعه ولكنه قام بتحويرها تحويراً بسيطاً أبعداها عن التسجيل الحرفي للاشياء ، وفي الواقع فإنه كان يملأ سطح لوحاته بالعناصر التي ينظمها بطريقه فطريه ، يحصل من خلالها على أشكال أو مسطحات بعضها فوق بعض أو فراغات مظله او مسطحات منقطه تارة أو مستقيمه تارة ومتعرجه تارة أخرى دون أن يؤثر ذلك على فكرته ، بالإضافة إلى ذلك فإن محمود خليل كان يستخدم احبار مختلفه منها الاحمر و الازرق في درجاتها المختلفه . لم يترك لنا محمود خليل الكثير من اللوحات ، ولم نستطيع العثور إلا على مجموعه قليله من لوحاته ومن بين هذه اللوحات لوحة " الريف الخصب " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٥٨) وهي منفذه بالبر الاسود على ورق ، وهي مقسمه إلى قسمين علوى وسفلى .. في النصف الأعلى نجد مجموعه اشجار في الخلفية وبعض النباتات المزروعه



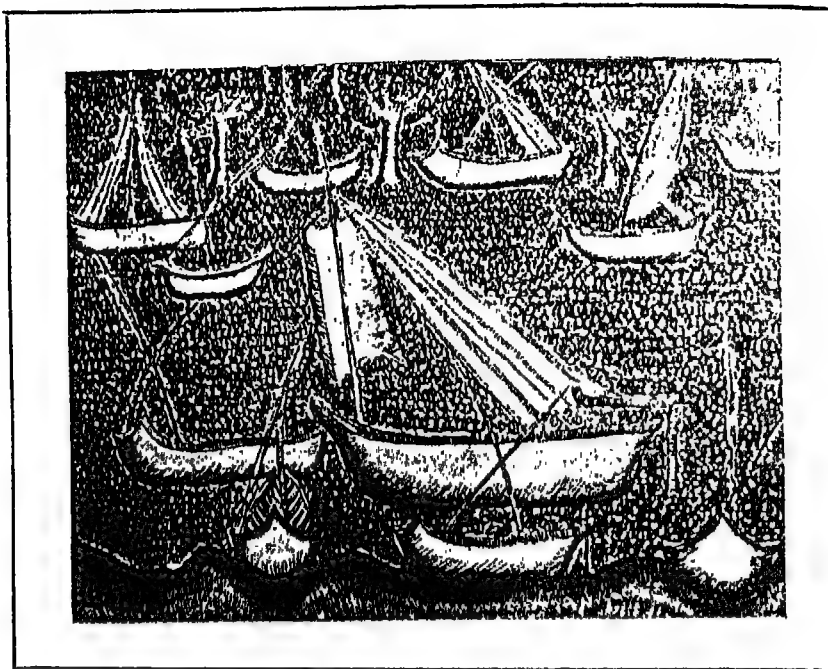
شكل {٥٨} - محمود خليل - الريف الخصب - حبر على ورق ١٩٥١ .



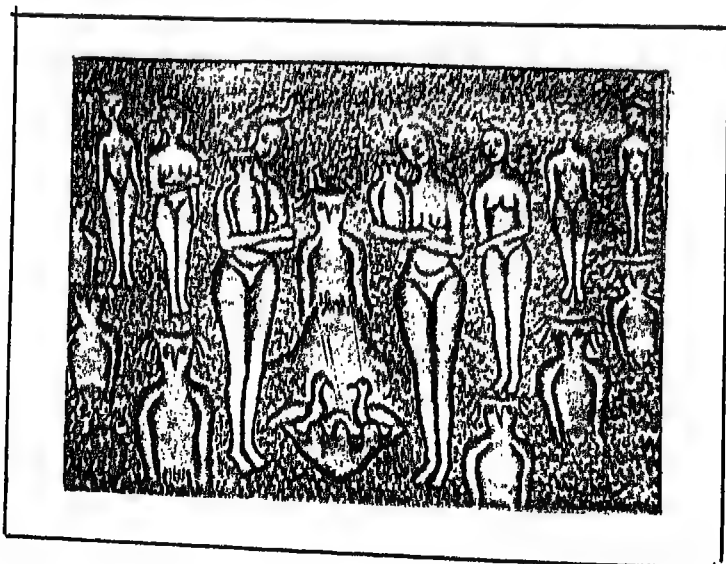
شكل {٥٩} - محمود خليل - الحمار الكبير - حبر على ورق ١٩٤٩ .

ونجد سيدة يسار اللوحة تحمل سلة وأمامها صبي يركب حمار تجره سيدة أخرى أمامها صبي يركب حمار آخر تتقدمه سيدة تحمل جرة والعمل شبيه برسوم الأطفال ، وفى الجزء السفلى من الناحية اليسرى نجد جذع شجره ، وفى الجانب الايمن من اللوحة نجد فلاح يعمل فى الأرض ويجاوره طائر ابو قردان ، وسيدة تقوم بوضع الجرة فوق بقرتها ويقف شخصان فى أسفل اللوحة من الناحية اليمنى ونلاحظ أثر الفن المصرى القديم فى تقسيم اللوحة إلى نصفين علوى وسفلى وفى وضع الشخصين مرصوصه فى النصف الأعلى للوحة ، وقد اعتمد الفنان فى هذا العمل على الخط وهو من العناصر الاساسيه فى تركيب اللوحة وإهتم أيضاً بتجسيم العناصر المرسومة وهذا العمل يتشابه مع لوحه " الحمار الكبير " شكل (٥٩) ، فى المعالجة الفطرية والتناول البسيط فى رسم عناصر الصورة وتجسيمها . ومن أعمال تلك الفترة أيضاً لوحه " مراكب فى جنوب مصر " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٦٠) وهى مرسومة بالحبر الصينى على ورق وتعتبر من اهم أعماله فى تلك الفترة حيث قام برسم مراكب فى النيل فى حاله حركه أحدثت إيقاعاً جميلاً باللوحة ، كما قام برسم الماء بخطوط حلزونية لتوحى بحركته ومن أعماله أيضاً لوحه " ربيع النفس " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٦١) حيث قام برسم مجموعه من الفتيات متراصين على ابعاد مختلفه وقد قامت الفتيات فى المقدمه بحمل طائر خرافى فى حاله صفاء وتطلع ، وقام الفنان بوضع طائر على راس كل منهما فى حاله سكون دليل على الأمن و السلام الموجود باللوحة ، وقام أيضاً بوضع نفس الطائر الخرافى فى وسط اللوحة وعلى رأس طائر راقد فى عشه وفى أسفله وضع حمامتين رمزاً للسلام ، وقام برسم هذا الطائر الغريب وردده بنفس المنظور واتجاه الفتيات ، اللوحة منفذه بالحبر الصينى الأسود والبرتقالى .

وعند تأملنا للعمل نجد أنه قد سيطر عليه جو ميتافيزيقى ، وقد قام الفنان بوضع عناصر اللوحة اعتماداً على تشكيل المنظور بهم وهو تكوين تماثلى يظهر جلياً فى ترصيص الأشكال ولكن مع إختلاف اوضاع الايدي والاحجام وبالإضافه إلى ذلك فهذا العمل يوحي ببعض المعانى الرمزيه .



شكل {٦٠} - محمود خليل - مراكب في جنوب الصعيد - حبر على ورق ١٩٥٢ .



شكل {٦١} - محمود خليل - ربيع النفس - أحبار على ورق ١٩٥٢ .

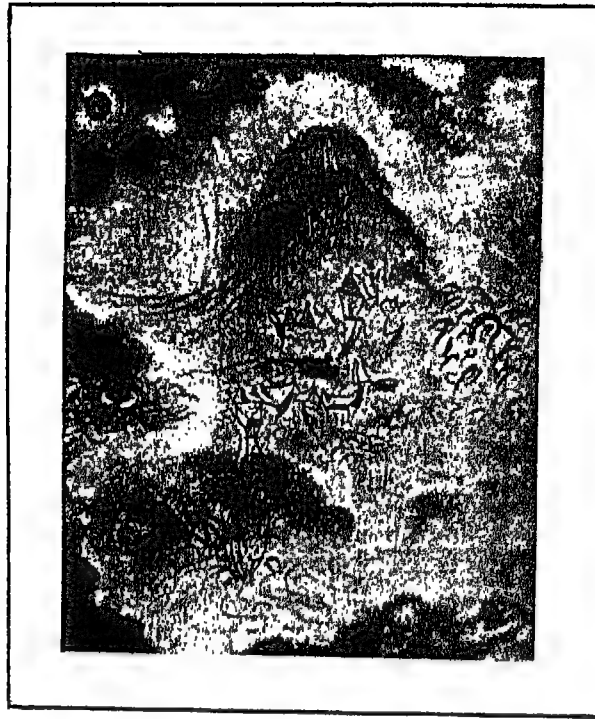
سالم عبدالله مجلى الحبشى ١٩٢٤

ولد سالم الحبشى باندونيسيا ، وهو ينتمى إلى سلالة " حضر موت " وقد ترك بلاده عام ١٩٣٧ متجها إلى هولندة ومنها عاد إلى مصر ، وقد درس فى مدرسة فاروق الاول وبعد حصوله على الثانويه حصل على دبلوم الطب وبعدها حصل على دبلوم فن الخط العربى ، وترك مصر بعد عام ١٩٤٩ . عاندا إلى هولندة وعاد بعدها إلى القاهرة عام ١٩٥٣ وعرض بها أعماله ثم رحل إلى أوربا بعد ذلك حيث أقام فى ألمانيا .

لقد قضى سالم الحبشى طفولته فى ريف و غابات اندونيسيا وخاصة " جافا " وفى الحقول الواسعه على ضفاف البحيرات وكان لكل هذا أثره على أعماله فيما بعد شكل (٦٢) وقد أثرت على سالم الحبشى الموضوعات المصريه مثل النيل وغيره . وقد قام برسم لوحه " قصيدة النيل " شكل رقم (٦٣) وعالجها معالجته قريبه إلى أعمال الفن الصينى ومع ذلك فكان ينتج اغلب أعماله فى قلب جماعه " الفن المعاصر " وقد عمل سالم الحبشى على أن يجمع بين الفن وتقاليده بلده فى الشرق الاقصى وبين أعمال اشهر الفنانين الغربيين .

" لقد مر سالم الحبشى بمراحل فنيه مختلفه . وأكثر تحديدا بثلاث تيارات فنية منهم السيرياليه التى أثرت على بدايته حتى عام ١٩٤٨ ثم فترة غير اكيدة حيث كانت تغلب على لوانه احساس حاد مليء بالعنف والحراره واخيرا فترة الخمسينات التى تتسم بالعفويه حيث الانسان يتواجد فى أعماله بالصدفه وتبدو الأشكال فى جو يؤمن بعالم من الاحلام فى فنتازيا حسيه ذات طابع مرضى " (١) فهو فى نهايته فنان سيريالى وقد عالج سيرياليته بشئ من الواقعيه التى تشوبها الاحلام .

يعتبر سالم الحبشى فنانا سيرياليا يهتم بالحبكة الفنية فى أعماله . ففي لوحه " ربيع الروح " شكل رقم (٦٤) وهي من أعماله السيريالية ، نجده قد تأثر فيها بأعمال الفنان " سلفادور دالي " السيرياليه . فقد جمع الحبشي فى هذا العمل بين أكثر من منظور فى اوضاع غير طبيعيه أو غير معقولة ، فنجد فى هذا العمل حائط وقد شكله الفنان على شكل " حصان خشبي " يتجمع حوله خيوط العنكبوت وجذوع الشجر على أشكال آدميه وحيوانيه وكأنه حلم . وفى نصف اللوحه العلوى نجده رسم حائط على شكل حصان مهدم صامت . يقف على هذا الحائط رجل وامرأة وفى نصف اللوحه الايسر نجد حائطا بمنظور اخر عكس المنظور السابق يتخلله جذع شجرة على شكل ادمى ينتهى بكفين يطبقان على نصف اناء مكسور وجزء من آلة كمان ، وهذا الجذع يرتكز على هذا الحائط ، وفى نصف اللوحه السفلى نجد وجه مفتوح العينان وليس به جسداً كأنه غارق فى الماء يجاوره بقايا ادوات قديمه ، وفى يمين اللوحه نجد سهول ،



شكل {٦٢} - معالم الحبشى - منظر من أندونيسيا - حير على ورق ١٩٤٧ .

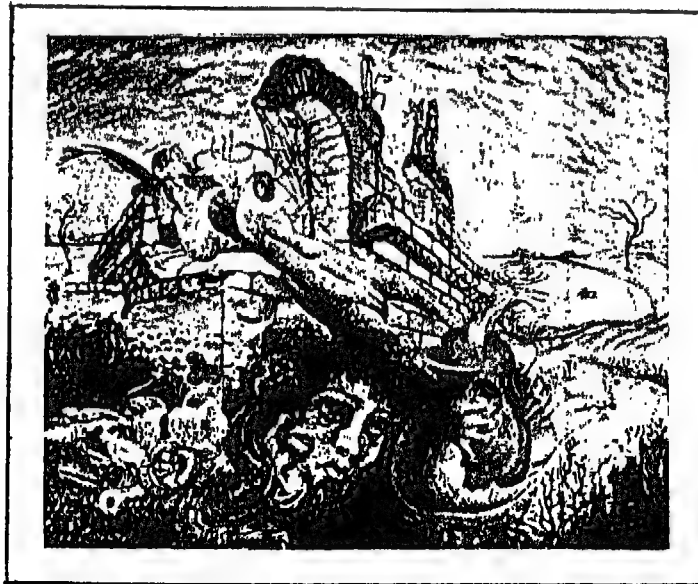


شكل {٦٣} - معالم الحبشى - قصيدة النيل - حير على ورق ١٩٤٧ .

وعلى اليمين واليسار نجد شجرتان جافتان فى كل جهة واحدة . اللوحة مرسومه بالحبر الصينى والتكوين فى اللوحة متزن رغم تكثيف اللون الداكن فى الناحية اليسرى منها . ونجد أن الخطوط مع البقع اللونية اساس الحركه فى اللوحة ، كما إهتم الفنان باظهار العدد المنظورى الاسطورى وإهتم أيضاً باظهار الظلال والفتاح فى عناصر اللوحة .

وفى لوحه " منظر من اندونيسيا " شكل رقم (٦٢) التى تأثر فيها بالرسوم الصينيه حيث قام برسم سهول بها بعض البيوت التى تحاط بأشجار كثيفه وتظهر فى اللوحة السماء ييزغ فيها القمر وكأنه رسمها فى ليله قمرية وهو منظر طبيعى تظهر فيه جذوع الاشجار نحيلة . وقد لعبت البقع التى قام الفنان بترديدها فى أنحاء اللوحة دوراً هاماً فى إتزان التكوين ، كما أن الخطوط والمساحات فى إتجاهاتها المختلفه قد ساهمت فى خلق نوع من الحركة داخل اللوحة .

وفى لوحه " قصيدة النيل " شكل رقم (٦٣) قد تأثر سنالم الحبشى برسوم الشرق الاقصى حيث رسم سهول وأودية عليها ناس فى حاله بهجه وسعادة حيث قام برسم عازف المزمار فى النصف الايسر من اللوحة وبعض الفتيات يرقصن واحد الرجال يلعب العصى وقدقام بتسجيل بعض الرسوم الفرعونه لراقصات ، وفى وسط اللوحة رسم بعض السيدات يقمن بالعزف وبعض الصبيه يلهون ، وفى أعلى اللوحة من الناحية اليمنى رسم عرائس المولد وبعض العادات الشعبيه الموجوده فى حياتنا اليوميه حيث طغى على اللوحة الإحساس بالفتنازيا ، وخيرات النيل بشكل رمزى . وقد إستطاع الفنان من خلال معالجة مساحة الفتاح والغامق أن يحقق إتزان التكوين باللوحة ، وجدير بالذكر الإشارة إلى تلك الحركة المنبعثة من اللوحة والتى أحدثتها حركة المساحات المختلفه وحركة الأشخاص المرسومة خلالها . كما نلاحظ أن أشكاله خرجت مسطحة تحمل الروح الشعبيه بشكل سريالى .



شكل {٦٤}

معالم الحبشى

ربيع الروح

حبر على ورق ١٩٤٨

إبراهيم مسعودة ١٩٢٥

ولد بالقاهرة ، وكان تلميذاً لحسين يوسف أمين فى مدرسة فاروق الأول بالعباسية .. دخل مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤١ ، ثم حصل على دبلوم نهاية الدراسة بصعوبة .. التحق بعد ذلك بمعهد التربية الفنية ، وأتم الدراسة به .

ظهر إبراهيم مسعودة على مسرح الحركة التشكيلية أولاً من خلال إشتراكه فى معارض " الفن والحريه " عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ . وقد حظى بنصيب فى جميع معارض جماعة " الفن المعاصر " ، وفى المعرض الفرنسى المصرى . بعد ذلك أقام عدة معارض شخصيه ، كان أولها عام ١٩٥١ بمدرسة اللبسية الفرنسية بالقاهرة ، وثانيها فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥٣ أما معرضه الثالث فقد أقامه فى قاعة الصداقة الفرنسية بالاسكندرية عام ١٩٥٤ ، وكانت لإبراهيم روح نقدية جيدة كما كان شاعراً موهوباً (١)

وكان الريف بالنسبة لإبراهيم مسعودة مدرسته الأولى رغم أنه فنان سرىالى وقد أستمد عناصر فنه من مناظر الريف والخضرة الموجودة بمصر أو البيئة المحيطة به، فكان مغرم برسم الصخور والحيوانات وجذوع الشجر الموجودة فى الريف. ولكنه أخضع كل ذلك لفلسفته الفنية الخاصة ، وابتغى بذلك أجواء تشكيلية تتجه إلى الحس السرىالى . كان مسعودة واعياً ومدركاً للاتجاهات الحديثة وقد اختار السرىاليه كنقطة إنطلاق واحتفظ من السرىاليه بأعمال تحمل البيئة المحيطة له تحمل معها شئ من التعبيريه وهذا التقريب ما بين السرىاليه والتعبيريه ساعد مسعودة فى جعل التعبير عن الأشياء أكثر حسية وكان مصدر فكر مسعودة هو البيئة التى رسمها بخطوط قوية التعبير متأثراً بذلك بالمدرسة التعبيرية الألمانية فى ألوانها ' وجوجان - فرائتمارك ' فى خطوطهما وتكوينهما وأيضاً بالفن اليونانى فى استطاله شخوصه كرس مسعودة نفسه للرسم منذ عام ١٩٤٢ وقد استغرقت فترة دراسته حتى عام ١٩٤٦ . وفى هذا التاريخ رسم لوحه " إستقبال العذراء " شكل رقم (٦٧) فهى أكثر بساطة فى خطوطها لذلك فهى تعطى الانطباع بالاتساع الذى يتولد فى الرؤية المسرقة عندما جعل الضوء فى خلفية اللوحة متناقضاً بعض الشئ مع الأشكال التى فى مقدمه اللوحة حيث رسم فى أسفل يسار اللوحة شاباً جالساً على الأرض واضعاً يديه على قدمه اليمنى فى استقبال العذراء التى تأتى إليه من يمين اللوحة وبينهما يقف حصان ينتظر . والتكوين فى هذا العمل متماسك من خلال رسم الطبيعة الظاهرة فى خلفية العمل التى تشكل مع الخطوط المرسومة فى الأشكال الموجودة بالوسط شكل نصف دائرة وإهتم الفنان بإظهار المنظور وإهتم أيضاً بالتجسيم فى العناصر الموجودة فى اللوحة وقام بتوزيع البقع الغامقة فى أسفل اللوحة وترديد البقع الفاتحة فى يمين اللوحة وأسفل الحصان وتحت قدميه وفى دراسه للموديل الجالس



شكل {٦٥} - إبراهيم مسعوده - مدينة الفلاطون - زيت على توال ١٩٤٧



شكل {٦٦} - إبراهيم مسعوده - قناه وجره - زيت على توال ١٩٥١

وفي الشجرة والسماء مما أحدث نوع من الاتزان بين الفاتح والغامق .

ومن أعماله لوحة " الجنة الخضراء " (شكل رقم ٦٨) وفيها رسم رجل بشكل جانبي على يمين اللوحة وقد امسك بيده حمامتان ترمزان إلى السلام ، وامامه سيدة وهي الأم على كل حال . تقف في وسط اللوحة في خضوع واستكانه وأمامها ابنها يحمل الغذاء فوق راسه وفي خلفية الصورة نجد اطلال ريف وبيوت في جانب اللوحة الايمن ، ووقوف الثلاث اشخاص في وسط اللوحة بهذا الشكل اكسب التكوين الاتزان والاستقرار ، كما ينبعث من هذا العمل نوع من الدراما والمسحة التعبيرية . ومن اهم أعماله لوحة " العذارى " (شكل رقم ٦٩) حيث قام برسم فتاتين ترقصان بشكل ميتافيزيقي خيالي كأنهما طائران وفي خلفية اللوحة مياه مندفعه من الامام إلى أسفل اللوحة و على الجانبين كتلتين من النباتات حيث يسود اللون الازرق والاخضر وبعض من اللون البني قام بعمل انسجام بينهما وقد قام بتلوين الفتاتين بنفس الألوان الموجودة باللوحه مما أحدث تألف بينهما . التكوين متزن من خلال وضع الكتل اللونيه المتمثله في اللون الاخضر وترديد اللون البني في مناطق من اللوحة وحركه النبات وحركه الشخصوص في اللوحة .



شكل {٦٧} - إبراهيم مسعوده - استقبال العذراء - زيت على توال ١٩٤٨ .



شكل {٦٨} - إبراهيم مسعود - الجنة الخضراء - زيت على توال ١٩٥٢ .



شكل {٦٩} - إبراهيم مسعود - الغدارى - زيت على توال ١٩٤٨ .

كمال يوسف

كانت بدايه كمال يوسف فى الرسم عام ١٩٣٧ ولكن أعماله الحقيقيه لم تظهر إلا ابتداء من عام ١٩٤٢ ، ولقد لاحظ رسوماته الأولى كل من راتب صديق ، حسين يوسف امين ، " وكمال يوسف فنان متجول متنقل فى نزعاته الفنية فبينما نراه بحكم ميوله الهندسيه يسجل القيمه المعماريه فى طبيعه نراه أيضاً يميل إلى أن يجوس بحسه و عقله خلال الموضوعات الإنسانية والمشاكل النفسيه ، يحللها على ضوء من نظريات علم النفس . " (١)

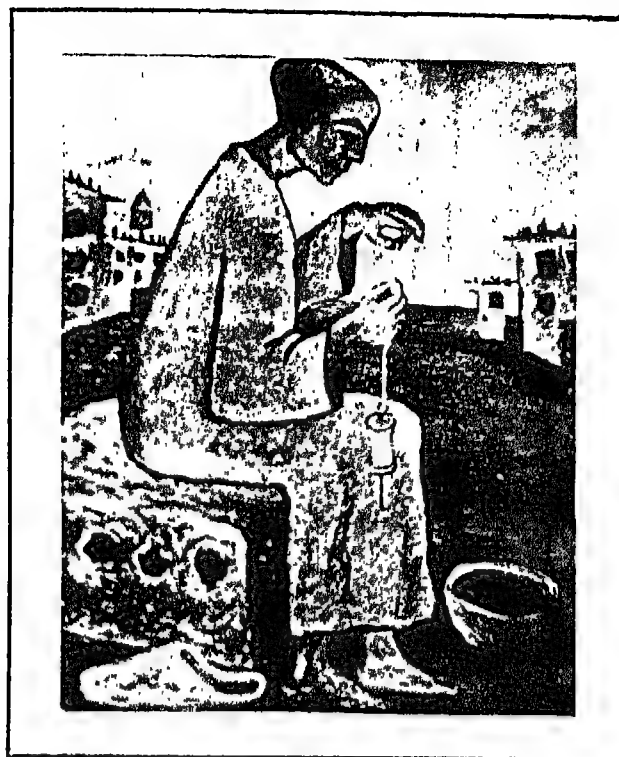
وقد إختار كمال يوسف بغيرته موضوعاته النابعة من البيئة والجو المحيط له ، " لذلك فإنه يعد رسام مصر الريفيه وإستطاع أن يوجد لنفسه طريقه شخصيه جداً تسمح لنا بالتعرف بسهوله على لوحاته . ولغته الفنية تساعدنا على التوغل فى اسرار الحياة الريفيه ويصل كمال يوسف إلى اختياره للقيم التشكليه طبقاً للسمه المصريه " وبدايه من ١٩٥٠ أراد كمال يوسف أن يعطى للشكل قيمه رمزيه ، فالخط بسيط ، عضوى ، يقوى نفسه أو يصل إلى التماسك بوسيله النغم ذات التناسبات الغربيه وأحياناً الدراميه التى ترتسم بقوة مستجيباً لنظام تماثل ، وهذا يضمنى على التكوين ثبات لم يكن بالأمكان الوصول اليه . وإنتاجه فى عام ١٩٥٠ يبحث بجديه فى التوافق بين نزعاته الغريزيه للالوان وحاجته للثبات ، وكانت تستشعر بقوة من الطبيعه المصريه ، وينتج عن هذا بروزسكونى صادق . " (٢)

غير اننا نلاحظ فى بعض لوحاته فراغات لانعرف لها تفسير أحياناً سوى اننا نفسرها على أنها تأثيرات يقوم الفنان بعملها لترتيب عناصر اللوحة . وكذلك فإن التنفيذ السريع للوحاته يخون وسائل التقنيه التى تبدو مقيدة ورغم ذلك فالعمل يخرج إلى حد كبير مكتمل من النواحي التشكليه والحسيه.

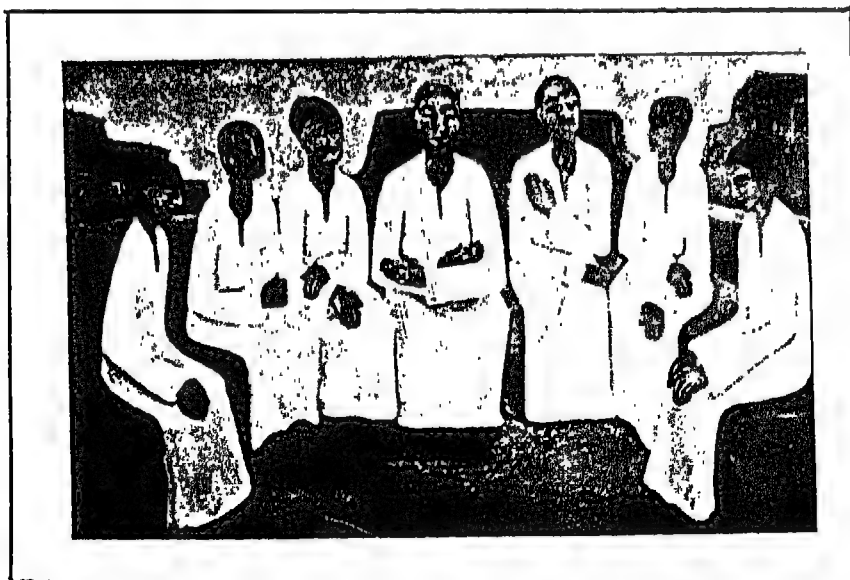
ولوحه " الغزال " شكل رقم (٧٠) والتى يصور فيها رجل وهو ماسك بالمغزال فى حاله من الهدوء والاسترخاء ، ويظهر ذلك من خلال نظرتيه وجلوسه فى حاله من الراحة ، كما تظهر مجموعه من البيوت بشكل بسيط ويظهر فيها التباين بين درجات اللون . وقد نهج كمال يوسف فى هذا العمل النهج الفرعونى من حيث تصويره للشخص من الجانب حيث تبدو الرأس وحركة الايدى والارجل وكذلك تحديد الشخص والعناصر الموجوده بخط داكن يذكرنا بالتصوير المصرى القديم وان كان قد لجأ الى بعض التظليل فى العمل الا ان مساحات الظل والنور تبدو قريبه من التسطيح .

(١) حسين يوسف امين ، كتالوج المعرض الثانى لجامعة الفن المعاصر ، مايو ١٩٤٨ .

(٢) Aime - Azar- L'Eveil De la conscience Pieturale En Egypt 1954 . (بتصرف)



شكل {٧٠} - كمال يوسف - الغزال - زيت على توال ١٩٥١ .



شكل {٧١} - كمال يوسف - الإنتظار - زيت على خشب ١٩٤٩ .

إهتم الفنان بتحقيق البعد الثالث من خلال العمق الفراغى الذى حدده بخط الأفق وعلاقته الظل والنور فى الشخص المرسوم مع الخلفية تظهر البعد المسافى واضحاً . وفى لوحه " الإنتظار " (شكل رقم ٧١) وفيها تظهر التعبيريه فى وجوه الاشخاص الجالسه فى حاله انتظار متراصين من اليمن يكون مسترخى هامساً بوضع جانبي ومن جانبه فى حاله ترقب وقلق ، وتتوالى التعبيرات والمشاعر المختلفه التى تبدو من خلال وجوههم وجلساتهم وحركات ايديهم . وقد إهتم الفنان بالظل والنور ونجد ذلك برغم أن جلسة الشخص يبدو فيها نوع من الثبات ، إلا أن الفنان قام بعمل تنوع فى حركه الايدى والوجوه وذلك لاشاعه الحركه فى هذا الجو الساكن ، وحتى تكسر الرتابة التى قد تبدو فى أوضاع الجالسين .

وفى لوحه " فتاة من بلطيم " (شكل رقم ٧٢) وهى عبارة عن فتاة جالسه فى حاله من الهدوء والسكينه تنظر إلى الأفق البعيد أمامها وتضع يدها على رأس حيوان قابع بجانبها فى حنو وذلك لاطهار العلاقة بين الانسان والحيوان وتجلس الفتاة من خلال تكوين هرمى فى منتصف اللوحة ، وقد ركز الفنان على الاطراف وجعلها قويه رصينه كما اشار الفنان فى أقصى اليسار إلى الأفق البعيد ولم يهتم ايجاد المنظور فى الشكل الفنى . ويوجد فى هذا العمل بعدا ميتا فيزيقيا وهذا مانراه غالبا على جماعه " الفن المعاصر " فى بدايتها الأولى فعلاقه الفتاة المرسومه فى العمل بالفراغ فى الخلفية والابعاد المسافيه ومساحة الضوء الساقطة على الفتاة والتى لا يبدو فيها أى ظل ونور فهى تبدو مسطحة تتعارض كلية فيما نراه فى خلفية العمل من جو واقعى يبدو واضحاً من خلال الاضاءة التى سلطت على الأشكال فخلقت بعدا ثالثا بالاضافه إلى اننا نلاحظ صراع فى منظور الرؤية بالنسبه للمشاهد، فعلى حين أن خطوط اللوحة الأفقية تقود العين إلى خارج اللوحة من ناحية اليسار إلا أن الفنان قام بوضع عنصرين رأسيين يتمثلان فى الخيمه والعلم فهما يقودان عين المشاهد مرة أخرى إلى داخل اللوحة .



شكل {٧٢} - كمال يوسف - فتاه من بلطيم - زيت على كرتون ١٩٥٠ .

ماهر رائف ١٩٢٦

ولد ماهر رائف بالقاهرة وكان أبوه رساما ، شجعه على الانطلاق فى هذا الطريق .
وقد حصل على دبلوم الفنون الجميلة عام ١٩٥١ وقد استكمل دراسته فى الفلسفة بكلية الاداب
بالقاهرة . وعرض رائف أعماله فى بينالى " فينسيا " ١٩٥٢ واخذ منحه من الحكومة المصرية
لمدة عامين بمراسم الاقصر .

ولنشأة ماهر رائف فى اسرة دينية كان له كبير الأثر على تشكيل شخصيته ومراحله
الفنية وأيضاً نظرته للفن وطبعها بطابع خاص .

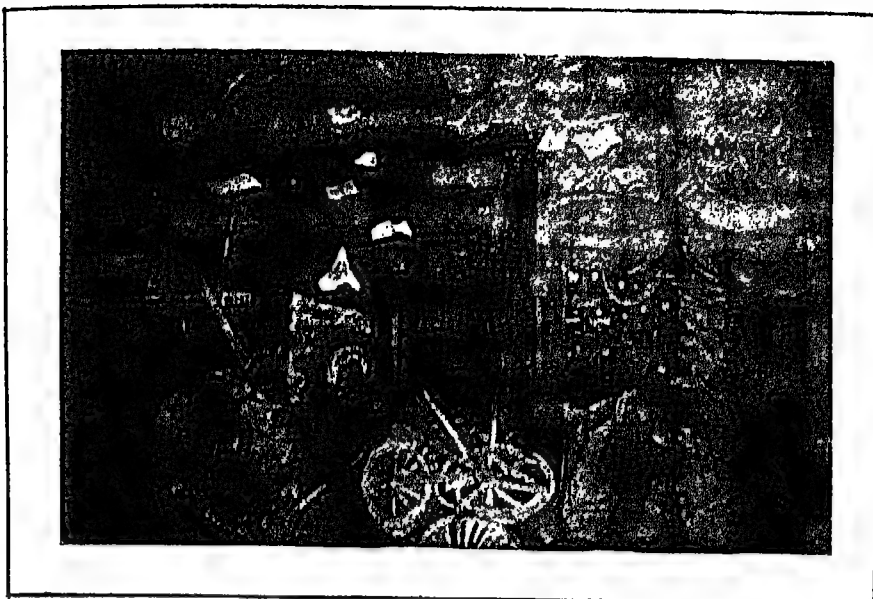
إنضم ماهر رائف إلى جماعه الفن المعاصر وهو لايزال طالبا بالسنة الثانية بكلية
الفنون الجميلة ، وكان المناخ الفكرى والثقافى فى ذلك الوقت ذا أثر كبير على تكوين
شخصيته فكان لظهور جماعات فنية متتالية تطرح رؤى جديدة له كبير الأثر
على هذا التكوين .

ولقد سار رائف على الطريق الذى مهدته له جماعة " الفن المعاصر " ويتضح هذا على
أسلوبه وفكره الفلسفى ، ورفض الاساليب التقليدية ، والتمرد على القيود الاكاديمية ، ومحاولة
ربط الفن المستجلب من الخارج بالمجتمع وهذا ما كان يميز ماهر رائف ، واستفاد ماهر
رايف من المدارس والاتجاهات الاوربية والتى تجمع بين الرمزية ، والتجريدية ، والتعبيرية
وكان مصدر الرمز عنده هو الحياة الشعبية .

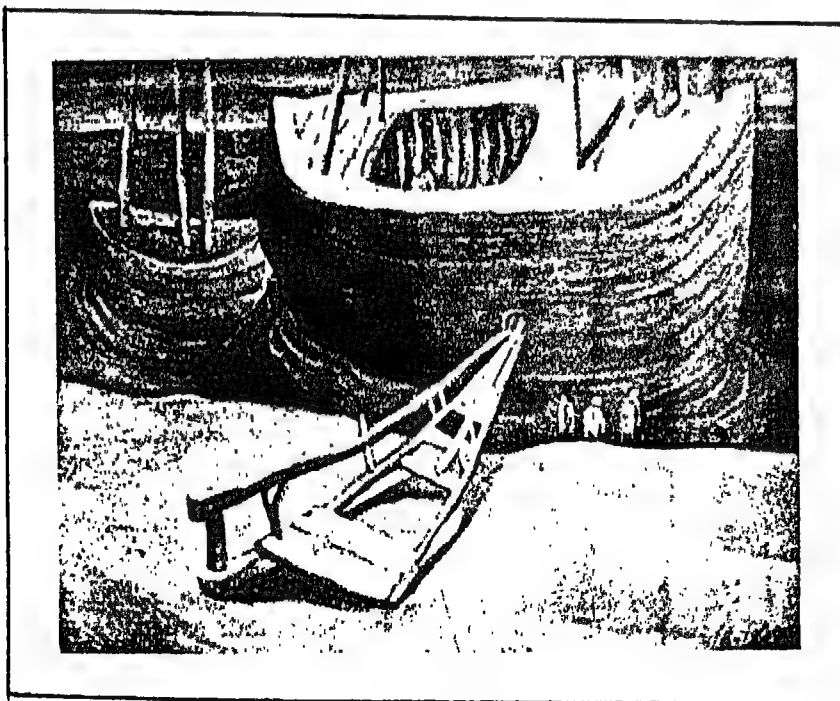
ويقول حسين يوسف أمين: " إن ماهر رائف يشق الطريق التى شقها الجزار لنفسه
ويعكسها على موضوعاته التى يستخدمها من واقع البيئه فى ادراك عميق للعلاقات الجوهرية
المشتركة بين العناصر الطبيعية المختلفة " (١) .

لقد اكد رائف شخصيته بالفعل عن طريق استلهاام العناصر والروح الشعبيه كذلك عن
طريق فك رموز أساطيرنا ، واستلهاامها وتأكيد ملامح فنوننا القديمه ومن الأعمال التى يتضح
فيها

هذا لوحة " ميثاق الأمه " شكل رقم (٧٣) مما وجهه هذا وجهه رمزيه تعبيريه ذات
مدلول فكرى ينشد منه إظهار جماليات الفنون الشعبية وحياتها وأيضاً التعبير عن مظاهر
الحياة المصرية بشكل رمزى ، وتحمل أعماله روح شريقه تتجه نحو الغموض السحري
للأشكال .



شكل {٧٣} - ماهر رائف - ميثاق الأمل - خامات + زيت على خشب ١٩٥٢



شكل {٧٤} - ماهر رائف - مراكب - زيت على خشب ١٩٤٩

ولقد أضاف ماهر رائف إلى الحياة الشعبية مفاهيمه وطابعه الخاص الذى يشيع الغموض فى الأشكال .

تعتبر لوحة " مراكب " شكل رقم (٧٤) واحدة من أعماله التى نجد فيها تأثير الظل و النور يصل إلى حد الإحساس بالمأساة ، ويصور فيها الفنان مراكب من خلال اسلوب ميتا فيزيقى خيالى من خلال عمل معالجات فنية وتظهر الأبعاد ورسم الأجسام البشرية بنفس الاسلوب الخيالى ، وقسم المساحات العرضيه إلى جزئين ، سيطرت على الجزء العلوى فيه درجات الألوان الغامقه ، والجزء السفلى درجات الألوان الفاتحه وقام بعمل ترديدات خفيفه من الفاتح الموجود فى المنطقه السفليه والجزء العلوى المتمثل لسطح المركب وقام بعمل ترديدات للألوان الغامقه فى المنطقه العلويه من الجزء السفلى متمثله فى جزء من الرمال على الشاطئ والأشكال الخشبيه التى تمثل المرسى . الواقع فى العمل واقع اسطورى يثير فى النفس نوع من الرهبه ، والتكوين فيها محكم . يوجد بالعمل بعد ثانى من خلال الظل و النور والفراغ وكذلك بعد ثالث من خلال المنظور فى رسم الأشكال وتعدد المستويات فى اللوحة حتى خط الأفق الذى يفصل بين البحر والسماء أعلى اللوحة وعلى الرغم من أن اللوحة تعتمد اعتمادا شديدا على الخطوط الأفقية إلا أن الفنان قام بعمل اتزان تشكيلي لكسر الخط الفاصل بين نصفى اللوحة وأيضاً بوضع مجموعة من الخطوط الرأسية تتمثل فى السوارى فوق المراكب وبهذا يكون قد أحدث تعادلا تشكيليا بين الخطوط الرأسية و الأفقية .

ويعطينا رائف لوحة " عبدة الكهوف " شكل رقم (٧٥) والكوميديا الإنسانية تظهر فيها ، حيث المميزات التصويرية تعبر عن موقف فلسفى للفنان طبقا لمزاجه واحساسه ، والرمزية الشعاعية الموجودة فى العمل .

لقد اكتشف رائف العالم المرئى الذى يعتبر الانعكاس الفورى لعالمه الفلسفى والروحى ، فى هذا العمل صور اشخاص خرافية خيالية رمزية مرسومة بدون دراسة نسب صورها من خلال هذا التكوين فى حوار فنى ، وقد أكد الفنان على قدرته على ابتكار الأشكال الوهمية الخيالية وذلك باستخدام درجات الألوان المتقاربة والمتباينة أحيانا وهو فى هذا العمل إتجه إلى مملكة خياله الغير واعى يحاكي الحياة الإنسانية من خلال الوجود الخفى وأبعاده ، لذلك إستخدم المساحات والبقع اللونية المبسطة مع الخط الذى يحيط بالشكل ويحدده وعلاقته بالفراغ الذى يقوم على وضوح الشكل وتحديد مكانه فى التكوين بحس يهتم بإيجاد علاقة جمالية بين الشكل والفراغ مع اللجوء إلى بعض التجسيم إلى الأشكال الأدمية وباقى عناصر اللوحة .

وفى لوحة " ميثاق الأمة " شكل رقم (٧٣) وهى عبارة عن تكوينات شعبية لمجموعة من أفراد الشعب المصرى يصورهم من خلال تكوين حركى فنى مراعى فى ذلك درجات الألوان المختلفة ، وتذكرنا هذه اللوحة بمنهج الفنان المسلم حيث نلاحظ أن اللوحة الواحدة



شكل {٧٥} - ماهر رالف - عبد الكهوف - زيت على خشب ١٩٥٣ .

تجمع فيها مجموعة من الموضوعات ولكنها تترابط ترابطاً تشكيميا من ناحية الخطوط والألوان والأنسجام الكلى للعمل ، ويبدو الواقع لاتحجبه أية حواجز فمثلاً فى منهج الفنان المسلم يقوم أحياناً برسم واجهة لمنزل به مجموعة غرف فيصورها بما يدور فيها من حوار بين العناصر والأشكال وإن كانت تفصلها مجموعة خطوط ، فالفنان المسلم لايهتم بالمنظور الواقعى التقريرى ولكنه يهتم إهتماماً بليغاً بالمنظور الحسى وهذا ما نراه ينطبق على هذا العمل من خلال إختلاف الحوار بين شخصه إلا أن الربط يبدو ربطاً تشكيميا بحثاً من خلال الإنسجام اللونى للعناصر والأشكال وأيضاً الإنسجام الخطى .

وفى لوحة " تكوين " شكل رقم (٧٦) وهى عبارة عن تكوين فنى خيالى يجمع بين رجل وإمرأة ، يرفع الرجل علم عليه حمامة ترقد على بيضاتها الأربعة ، ومن الناحية اليمنى للعلم يوجد قناع لحيوان ذو قرننين ، والناحية اليسرى توجد شمس على هيئة طفل وأمام الرجل قصيص به نبات وإمرأة تتحنى على طفل وكأنه نبات نبت من الأرض ، وقد إعتد الفنان فى هذا العمل على تسطيح الأشكال والشخوص . واللوحة تظهر فيها الرمزية بوضوح حيث أن شخوص العمل غير واضحة المعالم تربطهم خطوط منحنية ومتماوجة لعناصر غير واضحة ، وتعتبر هذه المرحلة قد حقق فيها الفنان أعلى قيمة تشكيلية لأعماله بايقاعاتها الخطية واللونية والتي ظهرت فيها ألوانه حافلة بالغنى والثراء اللونى التى تتسم به المدرسة الرمزية ، وأيضاً وجود الحمامة والشمس وقناع الحيوان والورد ودرجات اللون ، وكلها مرسومة بطريقة غير واقعية عبر الفنان فيها عما يدور فى داخله وصاغه باقتدار .



شکل {۷۶} - ماهر رائف - تکوین - زيت علی خشيب ۱۹۵۷ .

الفصل الرابع

جماعة الفن الحديث

جماعة الفن الحديث

تكونت جماعة " الفن الحديث " عام ١٩٤٦ وكانت البداية عام ١٩٤٥ حينما نظم حوالى ٧٥ من خريجي معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة معرضا لأعمالهم تحت اسم جماعة " صوت الفنان " لكن هذه الجماعة لم يتعد وجودها هذا المعرض الذى كان بمثابة التمهيد لتبلور جماعة " الفن الحديث " وظهورها فى العام التالى ، واستمرت معارضها حتى عام ١٩٥٥ .

ومن خلال هذه الجماعة ظهرت أسماء مصورين عرفوا فيما بعد بشخصياتهم المستقلة والمتفردة مثل " حامد عويس " ، " جاذبية سرى " ، " يوسف سيده " ، " عز الدين حمودة " ، " وليم اسحاق " ، " زينب عبدالحميد " ، " صلاح يسرى " .

" وبدأت جماعة " الفن الحديث " بداية غير واضحة وغير محددة المعالم ؛ بداية أقرب للتجمع منها للجماعة وكان المحور الأساسى الذى التقى حوله هذا التجمع هو تلك الرغبة فى التخلص من الممارسات التقليدية للفن التى تبناها شباب الفن فى الأربعينات بتأثير من تلك التيارات الفنية " التعبيرية و السريالية " التى عرفت الحركة الفنية من خلال جماعة " الفن والحرية " . وأيضاً لأن هؤلاء الشباب ينتمون بصورة من الصور إلى أفكار " يوسف العفيفى " الذى كان له دورا فى الخروج بتلاميذه وأتباعه من دائرة الممارسة الأكاديمية إلى دائرة أوسع من الإتجاهات الفنية الحديثة (١) ، وقد انقسمت أعمال الجماعة إلى اتجاهين متميزين ، الأول يكتفى بالبحث التشكيلي الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولاً إلى أسلوب مصرى الطابع يمثل " حمودة ، زينب و يسرى " .

فجدد صلاح يسرى يتجه إلى " التكعيبية التحليلية " نتيجة تأثره " باندريه لوت " الذى جاء إلى مصر فيما بين سنة ١٩٤٦ و ١٩٤٩ كما إتجه " يوسف سيده " إلى " الحوشية " ، وسار " عز الدين حموده " فى اتجاه " الكلاسيكية المثالية " التى تستلهم أشكالها من الفن الأغريقى وفنون " الركوكو " الفرنسية والأسبانية ، تلك الصور البلاطية ذات الأناقة العالية والتى تحاول أن تخفى عيوب الواقع وتصوره بأرقى نسب جمالية . والإتجاه الثانى لا يقف عند حدود البحث التشكيلي البحت بل يتجاوزه إلى التزام الفن بمضامين اجتماعية وكان ذلك استجابة للمد الثورى المتصاعد حينذاك وإن لم يكن استجابة رومانسية كاستجابة " الفن والحرية " بل كان واعيا ديناميا بالواقع الاجتماعى رومانسية كاستجابة " الفن والحرية " بل كان واعيا ديناميا بالواقع الاجتماعى جاذبية سرى، وليم اسحاق ، والسجيني " الذين كانوا ييشرون بالواقعية المصرية الحديثة فى الفن .

(١) محمد سالم، مدخل إلى الفن التشكيلي المصرى المعاصر، رسالة ماجستير ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ م ص ١٢٥ .

حامد عويس ١٩١٩

ولد حامد عويس بمدينة بنى سويف وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤٥ حيث درس على يد أحمد صبرى ، وتأثر به تأثراً بالغاً فى بدء حياته ، ونجد ذلك فى أعماله الأكاديمية الأولى ، والتحق بمعهد التربية الفنية ودرس على يد يوسف العفيفي الذى شجعه على دراسة الحركة الفنية الأوروبية المعاصرة . وخلال هذه الفترة حتى عام ١٩٥٠ إهتم إلى حد كبير بأعمال " كونستانت بيرميك " التى تركت أثرها على أعماله منذ نهاية الخمسينيات وحتى الستينات . ومع إنضمام الفنان إلى جماعة " الفن الحديث " تبلور منهجه فى البحث الشكلى الجمالى عن فن قومى خلال الإرتباط بالإتجاهات الفنية الحديثة ، التى هدف من خلالها إلى فن يهتم بالشكل واللون والمضمون .

ويشير الفنان إلى بعض المؤثرات الفنية على أعماله خلال فترة إنضمامه لجماعة " الفن الحديث " بقوله " حاولت خلال هذه الفترة أن أجد أسلوبى الفنى ، فأستبدلت ألوانى وبذلت جهدى لكى تكون أعمالى أكثر تعبيراً ، فأقبلت على دراسة فان جوخ وجوجان ، ورواد آخرين أمثال براك وماتيس ، وسيزان ، وفنانى المدرسة الإجتماعية المكسيكية ، وفنانى التعبيرية " (١) . وبعد فترة الدراسة ذات الطابع التقليدى ، يبدأ عويس تجربته الفنية مشاركاً ذلك التيار من شباب الفن الذى يحاول أن يكتشف أشكالاً جديدة للفن المصرى ، يبدأ هذه التجربة بالبحث عن أسلوب فنى شخصى من خلال التعرف والممارسة للأساليب الفنية الحديثة بما تتيحه للفنان من حرية التعبير ، وتأتى أعماله فى هذه الفترة مكتسبة طابعاً تعبيرياً يبدو لنا من طريقة إستخدامه للألوان الصريحة والخط الأسود يحدد به عناصر لوحاته ، وميله لنوع من التحوير الذى يذكرنا بأعمال " ماتيس وبيكاسو " بشكل خاص .

وعلى الرغم من إرتباط تصوير حامد عويس بالإتجاهات الشكلية الحديثة ، إلا أنه لم ينفصل عن الواقع الإجتماعى ، حيث يشير إلى ذلك بقوله : "عاودت إمساك الفرشاه ، التى حملتها بنفس الواقع الذى أتعاطف معه ، واقع العمال والفلاحين، ومن خلال وسائل التصوير كان على أن أنظر إلى الواقع الذى عايشته ففلاح أو عامل الواقع الاجتماعى أعجف ومغرور ومريض ، لكننى كنت أحلم بواقع جديد يمتلئ بأشواق ثورة يوليو " . (٢)

ويشق عويس طريقه إلى الملامح المصرية من خلال مفهوم واقعى أكثر تطوراً ، فهذه الملامح والقسمات ترتبط فى موضوعات لوحاته بوجدان الحياه الشعبية الصميمة وبقضايا العمل والكفاح والنضال والأمل فى غد أفضل ، ومن خلال هذا يمكن أن نضع فنه فى إطار الواقعية الحديثة .

(٢٠١) مصطفى مهدي التصوير التشخيصى فى مصر منذ ١٩٥٠، رسالة ماجستير، القاهرة، ١٩٧٨ ص ٤٨٢، ٤٨٣ .

لقد استحوذ الموضوع على الإهتمام الاول عنده ، ويمكن القول أن الموضوع الاجتماعي بالذات هو الذى يحفز للتجربة والسعى وراء شكل له القدرة على احتواء موضوعاته الاجتماعية مثل البطالة ومجانيه التعلم والخياطه والمهاجرون والعائلة ، وغير ذلك من موضوعات تعكس انشغاله بقضايا مجتمعه وموقف الفنان منها . لذلك إتسمت غالبية أعماله بانتمائها إلى التصورات والأحداث السياسية فى مصر ، ورموزه واضحة يفهمها عامة الشعب ، وتعبّر عن مرحلة معينة من تاريخ الشعب المصرى . ويعتبر الفنان حامد عويس مؤرخ فنى لما سجله من مراحل الثورة وانجازاتها ، كما فى لوحة " حماه الحياة " شكل رقم (٧٧) ، ويذكر كارلوس انطونيو اريان هذا المعنى بقوله : " إن حامد عويس قد بدأ مرحلة رسم فيها موضوعات تتصل بمشاكل الناس وقضاياهم الاجتماعية معبرا عن آمالهم وأمانيتهم . وقد جعل الموضوع مكان الصدارة ، وإتسمت عناصره بدنياميكية متفائلة ، فيها شموخ وصلابه ، وقوة فى البناء " (١) .

إن أسلوب حامد عويس فى معالجه الأشخاص وطريقة الربط بينها وبين العناصر الأخرى فى اللوحة، يذكّرنا بالرسم الحائطى المكسيكى ؛ فالموضوعات المصرية رسمها بأسلوب مبسط وألوان هادئة يحددها باللون الأسود الذى يكسبها وقار واتزاناً " لهذا فقد وجد فى مدرسة التصوير الاجتماعى المكسيكى مثله الأعلى سواء فى أحجامها الصريحة التى تلائم العرض الجماهيرى ، أو فى صراحة عناصرها وبساطة تكوينها وقربها من لغة اسطورية يتجاوز بها المكان والزمان إلى عوالم الحلم " (٢) . وتذكرنا أعمال حامد عويس المتأثرة بالتصوير المكسيكى بمعالجة " ريفيرا " لموضوعاته ، انظر الشكل رقم (٧٨) ، التى يتناول فيها العمال والبرجوازيين الذين يخدعونهم ، خاصة فى المبالغات التحريفية التى تتميز بالتضخيم . إلا أن هذه المبالغات التحريفية فى أعمال عويس قد ابتعدت عن الروح التهكمية التى ميزت أعمال " ريفيرا " .

لقد انشغل حامد عويس بالبحث فى الألوان والأمكنيات المختلفة التى يمكن أن يستخدمها خلال تعبيره عن الموضوعات المختلفة ، أما أشكاله فى تلك المرحلة فكانت " تشويهية " انظر شكل رقم (٧٩) ، بمعنى أنه كان يعتمد على تحطيم النسب وتشويه الأشكال بالخروج على مماثلها فى الواقع مشاركا بذلك فى التمرد العام الذى اجتاحت شباب الفنانين فى الأربعينات كنوع من الثورة على الأساليب الأكاديمية والمدرسية فى الفن .

(١) كارلوس أريان ، تصوير محمد حامد عويس ، مطبوعات أسبانيا ١٩٦٨ .

(٢) عز الدين نجيب فجر التصوير المصرى الحديث ، دار المستقبل ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .

" ولكنه فى تلك الفترة الباكرة من تجربته الفنية ، ولطموحه الفنى من جهة وعدم تمكنه من أدوات التشكيلية من جهة أخرى فإن أعماله تكتسب طابعاً أدبياً واضحاً من حيث المضمون ، وطابعاً تعبيرياً يقترب ببعضها من الاداء الكاريكاتيرى على مستوى الشكل الفنى " (١)

ويشير الفنان إلى تحوله من مرحلته التعبيرية ذات الأبيض والأسود منذ عام ١٩٥٢ بقوله " أشار إلى الفنان محمود سعيد بإدخال اللون فى أعمالى بعد أن تخلّيت عنه منذ عام ١٩٥٢ .. وقد بدأت ذلك وظلت قيمته تنمو إلى جانب المضمون خاصة بعد زيارتى إلى بولندا عام ١٩٥٩ ، والمانيا عام ١٩٦٠ ، حيث هدفت إلى فن متكامل يلعب فيه الشكل والتقنية والمضمون دوراً كاملاً لا انتقاص لجانب منه على حساب الآخر . وقد بدأ الخط الأسود الذى كان يحدد أعمالى فى المعالجة اللونية فى الثلاثى ، وحل محله الإهتمام بالتجسيم من خلال اللون وصقل السطوح ، والنزوع إلى الشفافية فى المعالجة اللونية " (٢).

لقد إهتم حامد عويس بالبحث فى التجسيم وكيفية الإحياء بنقل الأجسام واستدارتها ، واستمر هذا البحث إلى أن تبلور فى أسلوب فنى تميز به . ويمكن القول أن " أسلوب حامد عويس أسلوب بنائى سواء على المستوى الشكلى أو على مستوى المضمون ، فكلاهما يوصل إلى الآخر .. على مستوى الشكل يتخلص عويس من المعالجة التعبيرية والفهم التعبيرى للعمل الفنى ، حيث يقتصر استخدامه للون على بعض درجات اللون الرمادى إلى جانب عدد محدد من الألوان ، وينتقل بذلك من التشتت إلى التركيز والاقتصاد . وفى مجال استخدامه للخط فإنه ينتقل بهذه الأداة التشكيلية من كونها أداة تعبيرية شبه تلقائية إلى كونها أداة لوضع الأساس المعمارى لأعماله حيث تخضع لدرجه عالية من النظام العقلى ، كما أن فهمه " للتحوير " ينتقل إلى مرحلة جديدة تماماً تميل إلى التكتيل والتجسيم لعناصره من قناعاته بقوة أشخاصه وصلابتها مهما تردت بهم أوضاعهم الإجتماعية . أما على مستوى المضمون فإن الشكل الجديد الذى بدأ يتبلور عنده أكثر فأكثر لم يكن فى الواقع إلا انعكاساً لرؤيته الفكرية التى تحدد اختياره لموضوعاته ، والتى تدور فى أغلب الأحوال حول الإنسان بطل هذه الموضوعات .

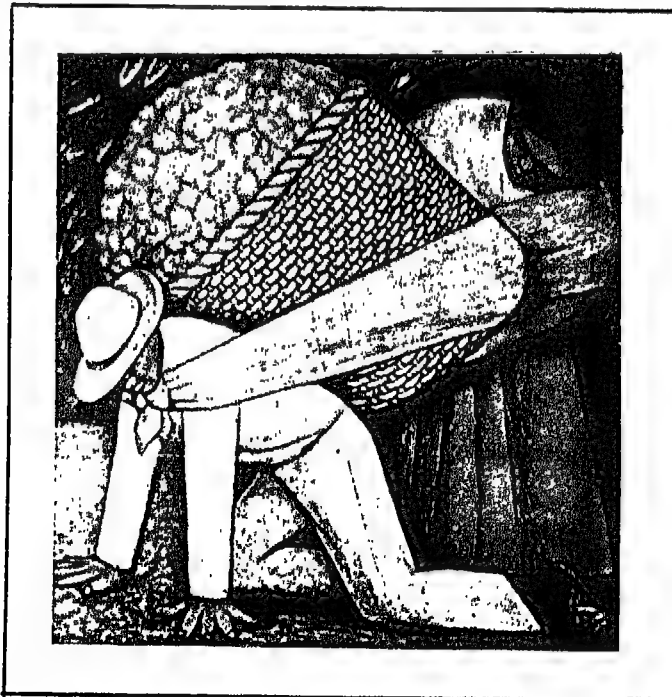
والفنان عويس يراعى فى لوحاته مجموعه من العناصر والمهارات التى تضمن نجاحها فنياً كسلامة الاتجاهات الخطية ، والتباين اللونى مع عدم التناثر ، والحرص على التعبيرات الحسية ، وذلك فى سهولة وبساطة واضحتين ، بينما يغالج الموضوعات القومية بانفعال صادق . وبالإضافة إلى ذلك فإن أعماله تتميز بالإتزان والوقار وقوة البناء . ولعلنا نستطيع

(١) محمد سالم ، مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى ، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ ص ١٢٩ .

(٢) مصطفى مهدى التصوير التشخيصى فى مصر منذ ١٩٥٠ ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، ١٩٧٨ ص ٤٨٤ .



شكل {٧٧} - حامد عويس - حماة للحياه - زيت على توال ١٩٦٨ .



شكل {٧٨} - ديڤو ريليرا - حامل الزهور - زيت على توال ١٩٧٠ .

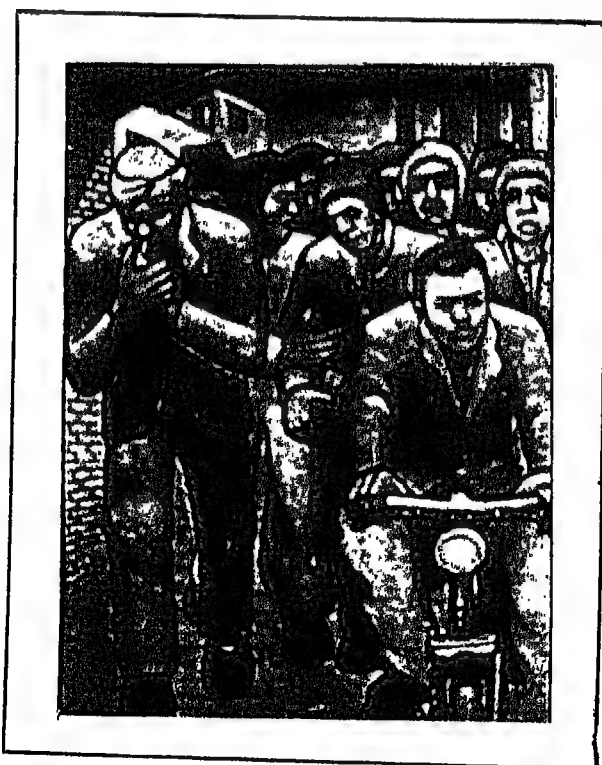
أن ننتبين ذلك فى الكثير من أعماله فى لوحة " خروج الوردية " عام ١٩٥٢ شكل رقم (٨٠). نجد فيها نسيج لونى عام يربط عناصر اللوحة ، كما نجد بها أيضاً إحساس عام وهو حالة خروج العمال من المصنع وعلامات الإرهاق تظهر على وجوههم ، ومع ذلك تظهر عليهم علامات الصحة والقوة وذلك من خلال بنیان أجسامهم ، فالذين يديرون هذه الأعمال لا يمكن أن يكونوا نماذج عجزة ولا مرضى لكنهم ضخام عمالقه كالجبل ، وقد استفاد حامد عويس من المدرسة المكسيكية فى هذا العمل خاصة أعمال " دييجور ريفيرا " . بالإضافة إلى روح النحت المصرى القديم التى لجأ الفنان من خلالها إلى تضخيم أجسام العمال وتجسيماها من خلال اللون الأبيض والأسود ودرجات البنى لتأكيد المعنى التعبيرى فى هذا العمل . فقد قام بوضع الأشخاص فى حالة خروج من اللوحة رغم انشغال كل فرد بأمور خاصة به ، وترى فى خلفية اللوحة مداخل المصنع وتظهر من خلفه السماء قائمة اللون تملؤها أدخنة المصانع ومن الناحية اليسرى منزل دلالة على الحياة فى هذا المكان وقد تبلور فكر حامد عويس الاجتماعى فنشعر بنوع من الواقع القاسى الذى يعانى به أبطال هذا العمل وكل هذا يظهر من خلال نزعاته الاشتراكية التى تعبر عن روح الجماعه .

أما فى لوحة " الوعى " عام ١٩٥٨ شكل رقم (٨١) نرى الوصول بهذا المحتوى الفكرى إلى صورته المثالية عند الفنان ، فالعامل هنا حلم وصورة مأمولة ، أكثر منه تصويراً واقعياً للعامل ، نحس ذلك من جلسته وملابسه وتعبير وجهه المطمئن . والكتاب الذى يطالعه فى يده ، هذا النوع من الدعوة والتبشير بعالم أرقى وأكمل . وربما نقودنا هذه اللوحة إلى إيداء ملاحظة عميقة على أعمال حامد عويس ، فهى تجبرنا على الدوام على النظر إليها باعتبارها جزءاً مقطوعاً من تصوير جدارى ضخم ، وينبعث هذا الإحساس من منطق التصوير الجدارى الطابع الذى يحكم أعماله الصرحية التى تبدو على شخوصه مهما كان حيز لوحاته صغيرة ، وتلك النزعة العقلية المسيطرة على حبه تكويناته والتى يمكن أن تطلق عليها سمة الموضوعية ، حيث لا يترك الفنان الحبل على الغارب لمشاعره بل يوجهها وجهة عقلية . ويعطى إهتماماً متوازياً لكل جزء من أجزاء العمل . أيضاً ابتعاده عن التفاصيل البصرية والتركيز على الأساسيات ، إلى جانب سمة التجسيد والتكثيف من خلال استخدام معين للظل والنور يوحى فى النهاية بضخامة شخوصه وجسامتها ، واستخدامه للنور والظل واللون بحس الفنان الشرقى الذى ينبع من الإحساس بالواقع الجغرافى المحلى ، حيث ينبعث النور من العناصر جميعها ليس مصدر إضاءة محدد .

وفى لوحه " الحصاد " عام ١٩٦٢ شكل رقم (٨٢) تظهر ملامح الواقع الاجتماعى حيث يزداد الارتباط بين المضمون الذى يتمثل فى تأكيد قوة بنية الرجل والمرأة وعملهم الدائب من أجل جمع القمح مصدر الحياة الأول للطبقة العريضة من الشعب المصرى ، وبين الشكل الفنى المتمثل فى التضخيم وتأكيد معنى الجهد من خلال تلك الوضعة المميزة للمرأة ،



شكل {٧٩} - حامد عويس - المهاجرين - زيت على توال ١٩٥٢ .

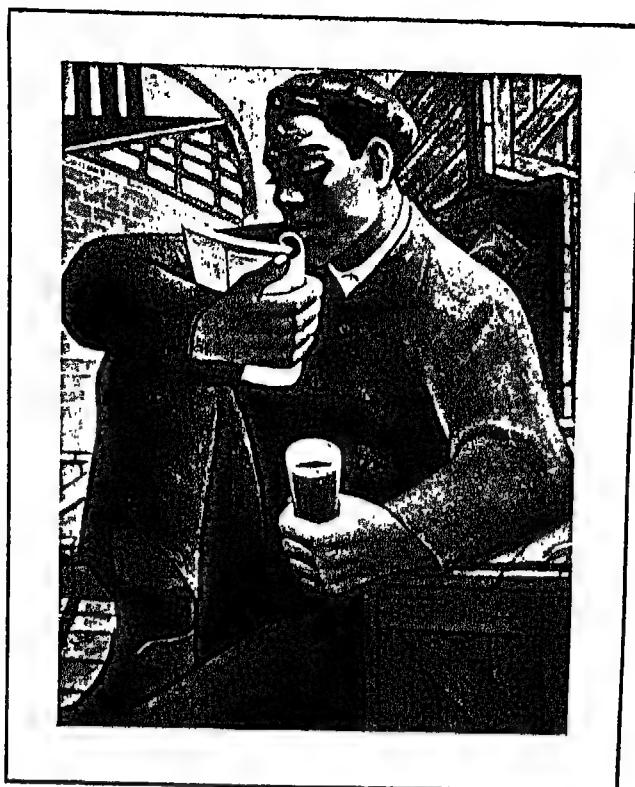


شكل {٨٠} - حامد عويس - خروج الوردية - زيت على توال ١٩٥٢ .

والمبالغة فى تضخيم اليدين والأرجل وباقي الجسم من التعبير عن معنى القوة ، والتكوين يشغل حيز الصورة بفراغات قليلة ، وتتميز اللوحة بالاستقرار و الرسوخ الذى تعكسه الأعمال النحتية الفرعونية ، وهناك ملاح شرقيه فى تزيين ثوب السيدة وملامس السطوح خلف ظهر الرجل وفى ترتيب سنابل القمح بذلك الوضع المنظم الذى يذكرنا بالفن الاسلامى والمصرى القديم .

وفى لوحه " حماة الحياة " عام ١٩٦٨ شكل رقم (٧٧) صور الفنان فلاح مصرى قوي يجمع بين الفلاح رمز النماء والانتاج وبين الجندى رمز الدفاع والحماية وتظهر المصانع والأراضى الزراعية التى يقوم بحراستها بمدفع رشاش يمسكه فى احدى يديه ويبسط الأخرى لحمايه عامة الشعب المصرى الذى يستظل جميع طوائفه بحمايته ، ويمارسون حياتهم ويؤدون رسالتهم فى الحياة ، فتسير الأمور سيرها الطبيعى فى امان وطمأنينة ، لقد جعل الفلاح رمز الثورة التى قامت من الشعب لتحمى الشعب ، فبالغ فى قوة الفلاح الذى تشع من عينيه نظرات الترقب والحرص والمسئولية وهكذا وضع مفهوم الثورة بأسلوب بسيط يفهمه عامة الشعب . لقد نزع الفنان فى بنائه الفنى إلى الشكل المسرحى الذى تتميز به تكوينات " سيكيروس " وإن كانت رموز عويس تعطى معنى الأمل والمستقبل وتتجه إلى الضخامة من أجل تحقيق المعنى التعبيرى والرمزى على العكس من رموز " سيكيروس " التى تعبر عن الألم والماساة التى عاشها الشعب المكسيكى تحت نير الإستعمار الأسبانى ، من خلال المبالغات التحريفية التى تتضح فى تقلص الوجه . ويتفق " عويس و سيكيروس " فى إستعارة روح السيريالية برموزها وإنفعالاتها ومبالغاتها الباروكية فى تأكيد عالمها . وإن كان عالم عويس التصويرى يتميز بأحتوائه على رموز ذات دلالات واقعية بسيطة تقبل القراءة والفهم لدى عامه الشعب . وإن كان الاثنان يتفان فى الإهتمام بالتجسيم من خلال المفهوم الأوربى الذى ينزع إلى إبراز الكتل والسطوح بالتدرج اللونى وتأكيد مصادر الضوء .

وفى هذه اللوحة نجد هناك ربط فى البناء والأشخاص وهناك ربط بين العناصر والإنسان ، كما أن هناك صفاء فى اللون وتناقض لطيف لايجرح على الإطلاق فالأخضر و الأزرق ينتشران بسخاء فى المجموعة الباردة والبرتقالى والسبيا فى المجموعة الساخنة . ونجد مساحات عريضة مغطاه باللون الأبيض التى عالجه الفنان حيث يمكن رؤيتها من خلال شفافية الطبقات اللونية . والعمل مترابط و متوازن دون مبالغات ولمسات الفرشاه صريحة وفيها تماسك .



شكل {٨١} - حامد عويس - الوعى - زيت على نوال ١٩٥٨ .



شكل {٨٢} - حامد عويس - الحصاد - زيت على نوال ١٩٦٢ .

عز الدين حمودة ١٩١٩

ولد بالقاهرة والتحق بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٣٧ شعبة العمارة حتى عام ١٩٤٠ . سجل نفسه بعد ذلك في شعبة التصوير ونال دبلوم الاكاديمية بمرتبة شرف عام ١٩٤٥ ، ودرس على يد يوسف كامل واحمد صبرى اللذان تركا بصمة لا تنكر عليه ، فقد علمه صبرى رؤية الطبيعة وإكتشاف مكن الجمال فيها كما علمه مهارة الأداء المتميز بالدقة والحساب العقلى .

إشترك حمودة مع بعض الرسامين المصريين فى معرض " أندريه موريس " فى باريس عام ١٩٤٥ كما إشترك فى أنشطة جماعة " الفن الحديث " منذ عام ١٩٤٧ ثم رحل بعد ذلك إلى أسبانيا فى بعثة عام ١٩٥٠ وعاد منها إلى مصر عام ١٩٥٢ وخلال إقامته فى مدريد نال دبلوم الرسم بتقدير من أكاديمية " سان فرناندو " واشترك فى معرض مصر فرنسا عام ١٩٥٠ " ويرتبط شكل التحولات الفنية فى أعمال عز الدين حمودة بالمفهوم الذى قامت عليه جماعة " الفن الحديث " ذلك المفهوم الذى يربط بين الشخصية المصرية والفن الأوروبى الذى أستلهمه أعضاء الجماعة كمثير ومنبع فكرى يحقق الشخصية القومية ، كما يبعدهم عن السريالية التى كانت المثير والمصدر الفكرى لجماعة " الفن والحرية " وجماعة " الفن المعاصر " فى مرحلة تكوينها الأولى " (١)

وقد كان عز الدين حمودة خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات ممثلاً بارزاً للجناح الشكلى داخل جماعة " الفن الحديث " ، فمن خلال نزعتة العقلانية وطبيعته الشخصية المثالية التى دفعته إلى إستخلاص أهم المظاهر والأسس المميزة لفنون الحضارات القديمة ومزجها بالنزعات الفنية الحديثة إستطاع أن يخرج لنا بتلك الأعمال التى نطلق عليها الكلاسيكية المثالية . والمتأمل فى أعمال عز الدين حمودة يرى صفاء الألوان ومهارة الصياغة ودقة البحث فى الخطوط الزخرفية وثبات الحركة كذلك فإن لوحاته بها سكونية ، وهو يشير إلى ذلك بقوله " إن سكون لوحاتى مستمد من طبيعة بلادنا الهادئة وأستشهد بأبى الهول مثلاً لذلك .

" ويتزعم عز الدين حمودة الفلسفة المثالية فى التصوير المصرى المعاصر فهو ينتقى من الطبيعة أجمل وأرق ما فيها ويصيغه فى تركيب غاية فى الأناقة والرشاقة ولا يقف جامداً أمام الحركة المتقدمة فى الفن فهو يستعير من المذهب التجريدى بعض أساليبه ويطبّقها بأسلوبه فى خلفية لوحاته " (٢) وكان لتكويناته أيضاً سحرها الذى تستمده من عشق اللون ،

وهندسة البناء ، وجو من أحياء الرموز يغلف مشاهدته ويضفى عليها غموضاً وجمالاً .

تتبدى هذه الملكات فى صوره للأشخاص كما تتبى بها مناظره الطبيعية فى مصر وأسبانيا وفى بعض هذه المناظر يميل الفنان إلى الثراء الزخرفى وتركيبات الألوان التى تذكرنا بواجهات الزجاج الملون وفى بعضها يجنح إلى التبسيط إنه ذلك الفنان الذى يمتلك هبات المصور ، تألق اللون وسحر التكوين والقدرة على تحويل العناصر الزخرفية إلى قيم تشكيلية خالصة لذلك تتميز أعماله بالدقة العالية فى الأداء ومهارة التناول للعناصر الشكلية ، والصيغ البنائية داخل العمل الفنى إلى جانب اختيار أفضل الأوضاع الشكلية للنماذج التى يحاول الفنان إلى أقصى حد ممكن إخفاء عيوبها الواقعية ، وإخراجها بأرقى صورة مثالية يمكن أن تكون عليها ، بغض النظر عن وجودها الحقيقى داخل اطار الواقع .

وذلك يفسر احترام الفنان للشكل الانسانى بطبيعته دون تحريف شديد له إلا فى حالات معينه وهى إظهار تعبير معين فى معالجة الشكل الانسانى عنده ويفسر أيضاً إتجاهه للتمرد على القوانين الكلاسيكية فى معالجة خلفيات لوحاته ، أو بعض التحريفات البسيطة فى الشكل الانسانى من خلال الروح الحوشيه أو التجريديه أو التكعيبية .

" إذا كانت العلاقة بين الشكل الانسانى فى الصور الشخصية وخلفيتها فى التصوير الأوروبى تتميز بأن معالجة الشكل والخلفية تتم من خلال رؤية فنية ومعالجة تقنية وفكرية واحدة ، إلا أن معالجة الشكل الانسانى وخلفية اللوحة لدى عز الدين حمودة ، تتسم بذلك التناقض بين منهج التفكير والشكل الممثل فى معالجة الشكل الانسانى بمثاليته التى يحاول فيها الحفاظ على مظهره الطبيعى المثالى حتى مع نزوعه إلى بعض التحريفات فى الجسم ونفاصلة التشريحية " (٢) فى لوحة " وجه زوجة الفنان " عام ١٩٥١ شكل رقم (٨٣) نجده قد استلهم فيها روح أعمال " موديليانى " شكل رقم (٨٤) ونجد ذلك التأثير فى معالجته للأنف التى استطالت والوجه البيضاوى ، ومعالجته للعين الغائرة ومعالجته لتفاصيل الأنف والفم وزى السيده لكى يضفى الإحساس الواقعى على تلك الشخصية

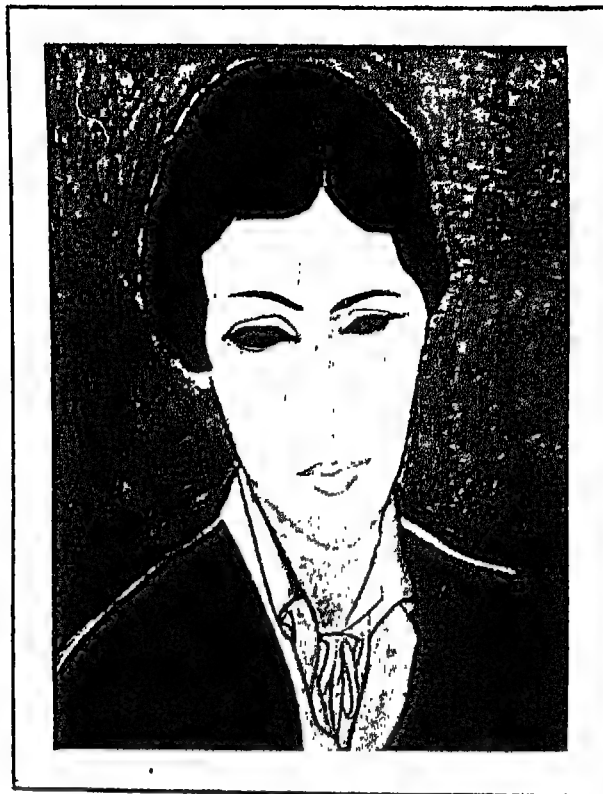
وعلى الرغم من تحريفه للعناصر الشكلية إلا أنها متناسقة مع بعضها البعض ليعطينا الفنان إحساس بأن لهذه التحريفات مقابل واقعى يحمل مقاييس وهىة الصورة ويجدر الإشارة إلى أن الفنان قد إستخدم طريقه خشنه فى الخلفية تختلف تماماً عن معالجته للسيدته التى إهتم فى طريقة التلوين بها بطريقة مهذبة ومسطحة وقد إهتم الفنان بإظهار تفاصيل الشعر رغم الإحساس بوجود اللون مسطح ، فقد وضع الفنان فيه خطوط فاتحة تظهر اتجاه خصلات

الشعر وقد استخدم في الوجه اللون الأوكر المشوب بالأبيض وقد استخدمه أيضاً في الرقبة والصدر ليعطى تبايناً مع الألوان المجاورة حيث استخدم اللون الأزرق الداكن في الجزء الباقي من الملابس وفي الخلفية التي تسود فيها الدرجات اللونية الزرقاء التي يتخللها بعض الذبذبات اللونية الساخنة .

وفي الصورة الشخصية التي رسمها للمثال "جمال السجيني" عام ١٩٥٣ شكل رقم (٨٥) فقد تأثر فيها عز الدين حمودة ببعض الإتجاهات والنزعات من المدرسة الفرنسية من خلال معالجة كلاسيكية ، فقام بوضع الوجه في اللوحة في شكل هرمي والخلفية التي تعبر عن نافذة أو بوابة تذكرنا للوهلة الأولى ببوابات المعابد المصرية القديمة وقد عالج الأنف على نسق المعالجة الاغريقية إلى جانب معالجة العين معالجة نحتية التي تذكرنا بمعالجة " مود لياني " لها ووضع الوجه في وسط اللوحة يذكرنا بوجوه الفيوم . وبالنسبة للمعالجات اللونية تذكرنا أيضاً بالزجاج المعشق حيث يقوم الفنان بفصل مساحات اللون عن اللون المجاور له بخط داكن من اللون الأسود والألوان تبدو في الخلفية في مساحات صغيرة متجاورة . وفي معالجة خلفية اللوحة وضع عناصر شعبية دارجة أحاطت بالوجه ، عبارة عن عروسة المولد والحصان والفارس والجمال قام الفنان بوضعها بشكل رمزي وصاغها من وجهة النظر الفنية الوحشية التي تذكرنا بمعالجات " ماتيس " و " روية " مع فارق الأداء التقني الذي يبتعد فيه الفنان عن روح التلقائية ونجد لمسات الفرشاه عنده منظمة تهدف إلى تحقيق المنظور كما في الخلفية . ويعتمد الفنان في رسم الوجه على تبسيط اللون ومساحة الظل والنور وعدم الإهتمام بالتفاصيل كذلك نلاحظ استخدام اللون بطريقة مسطحة في منطقة الصدر وكتلة الشعر وقام الفنان بوضع مستطيل تتناغم فيه درجات لونية زرقاء خلف " الوجه " مباشرة أكسب اللوحة بعض العمق ، وكذلك ساعد على إبراز الوجه بألوانه الدافئة .

وفي لوحة " سيدة أمام النافذة " عام ١٩٥٤ شكل رقم (٨٦) تذكرنا حين النظر إليها من الوهلة الأولى بأعمال التصوير المنفذة بطريقة الزجاج المعشق . فاللوحة عبارة عن قطع متجاورة من الألوان يحددها خط من اللون الأسود . فقد عالج الفنان خلفية اللوحة ، والجزء الأسفل من رداء السيدة بمنطق أقرب إلى المعالجة الوحشية مع الإهتمام بتنسيق اللون في الخلفية وقد أعطى هذا إحساس بالتناقض بين الخلفية والشكل الانساني ومع ذلك إعتد الفنان في هذا العمل على رسوخ التكوين وحبكة التصميم المعروفة عنه فقام برسم السيدة في وضع أقرب إلى الفن المصري القديم حيث قام بتصوير الوجه من الجانب ومنطقة الصدر من الأمام.

وقد استخدم درجات لونية بها تباين شديد يظهر واضحاً في الوجه والجذع والذراعان استخدم فيهم درجة اللون " الأوكر " الفاتح جداً ولكي يؤكد البعد المسافي بين الجسم المرسوم والخلفية ، وقام بكسر مساحة الفاتح عن طريق تنعيم الملابس التي ترتديها الفتاة في الجزء العلوي من جسدها بمجموعة من الخطوط الصفراء والبيضاء وتفصل بينهما خطوط دقيقة من

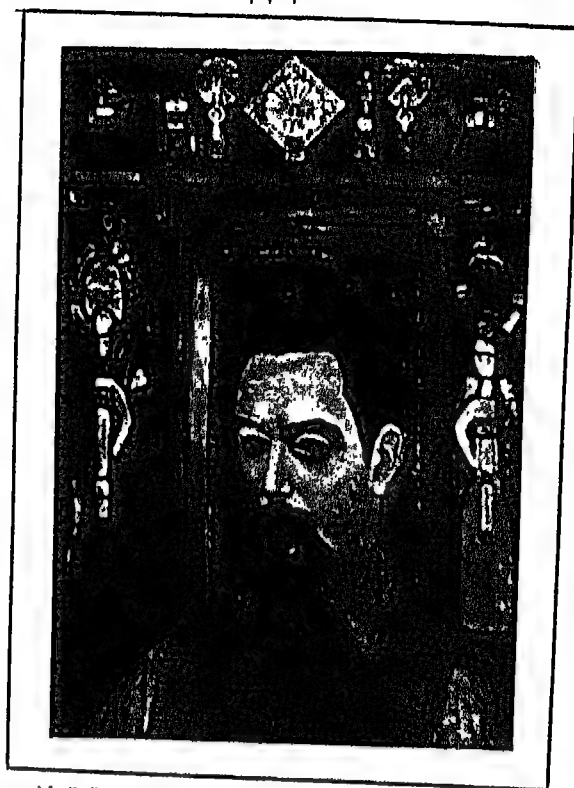


شكل {٨٣} - عز الدين حمودة - وجه زوجة الفنان - جواش على ورق ١٩٥١

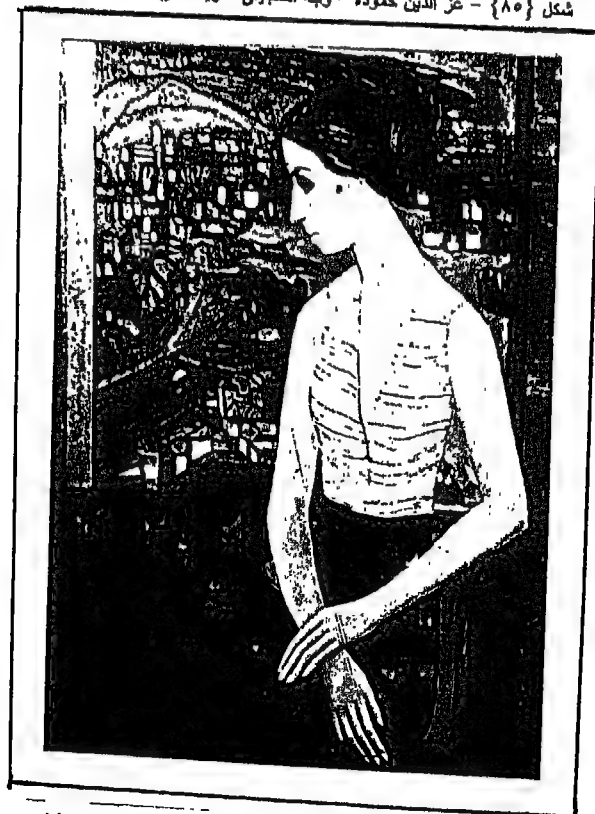


شكل {٨٤} - مودلياني - فتاة جالسة - زيت على توال ١٩١٧ .

اللون الأسود . ويمثل الجزء السفلى من زى الفتاة مجموعة من المستطيلات والمربعات عالجهما الفنان بلون أخضر داكن وأحمر داكن وفصل بينهما بمساحات عريضة من اللون الأسود لتؤكد الإحساس بأعمال الزجاج المعشق وتعطى مساحات الألوان الداكنة أسفل اللوحة الإحساس برسوخ التكوين وتؤكد عند الفنان إهتمامه بالبناء التصاعدي لكل العناصر ونجد ترديد خط حاجز الشباك ، واستمراره في الجزء الأسفل من ملابس السيدة ، والخلفية تمثل مجموعة من البيوت ومنظر طبيعي عالجهما الفنان بطريقة تجاور الوان مسطحة يفصل بين اللون والآخر خط رفيع داكن من اللون الأسود والدرجات اللونية المتمثلة في الأحمر والأخضر والأصفر ودرجات الأزرق تؤكد الإحساس بأعمال الزجاج الملون .



شكل {٨٥} - عز الدين حمودة - وجه المسيحي - زيت على توال ١٩٥٣ .



شكل {٨٦} - عز الدين حمودة - سيده امام النافذه - زيت على توال ١٩٥٤ .

زينب عبد الحميد ١٩١٩

ولدت زينب عبد الحميد عام ١٩١٩ ونالت دبلوم معهد الفتيات شعبة الرسم ، ورحلت إلى اسبانيا عام ١٩٥٤ ، حيث قضت سنتين وحصلت خلالها على دبلوم الرسم من أكاديمية " سان فرناندو " . قامت بعرض أعمالها بداية من عام ١٩٤٧ من خلال جماعة " الفن الحديث ثم ساهمت فى بينالى البندقية أعوم ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، وفى عام ١٩٥٣ ساهمت فى بينالى " ساوبولو " واشتركت عام ١٩٥٤ فى معرض الفنانين الشبان فى باريس وأقامت فى عام ١٩٥٣ معرضاً خاصاً لها فى مدريد ، وكذلك فى مقر جمعية أصدقاء الفن بالقاهرة .

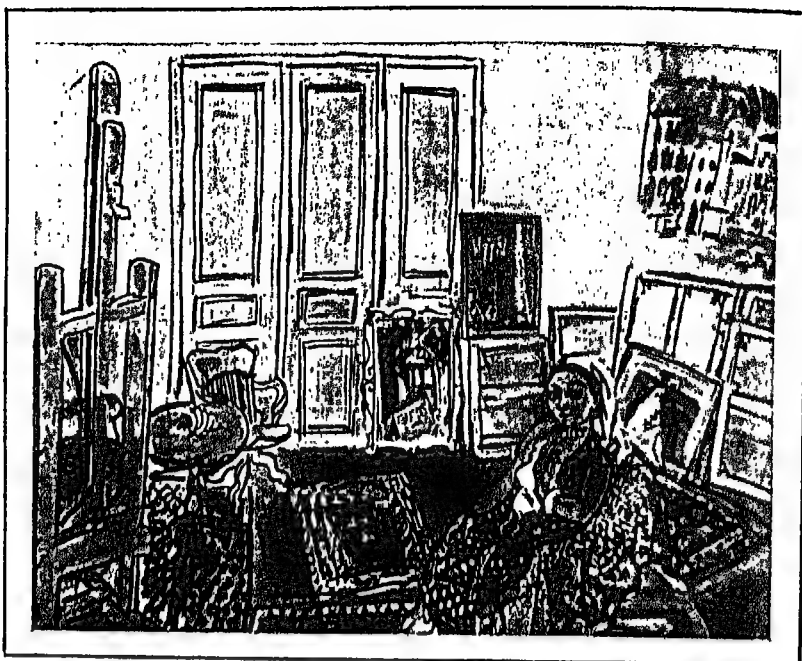
إن أعمال زينب عبد الحميد تصوير لحياء المجتمعات فى الاحياء الشعبية وتسجيل لملاح مصر من خلال الفن فى لوحاتها ، النيل ، والزحام من وحى الحسين وبائع العرق سوس وقهوة الحسين والحارة المصريه وموقف عربات الحنطور وسوق امبابه . تقول زينب عبد الحميد " بدأت أعمالى من الخيال والتصور حتى ذهبت إلى خان الخليلى والازهر والحسين والجمالية .. هذه الاحياء الشعبية المصريه الجميلة احببتها وتأثرت برائحته البخور فيها والتراث وعبق الزمان وصرت اذهب يوميا إلى هناك لأرسم وحتى اليوم افعل نفس الشئ وتقول أيضاً ابحث عن المراه النموذج فى لوحاتى فى الاحياء الشعبية ابنة الشعب التى تعمل .. الابنة الصادقة ، المحبه فى أخلاصها وكذلك الرجل الشعبى البسيط الصادق ، ولكنى لا أسجل الحياه كما هى وإنما اشكلها من جديد وايمانى إن الفن هو القادر على أن يحمل السعادة إلى كل بيت " (١) .

ولقد تأثرت زينب عبد الحميد بأسلوب التسطيح فى رسم الأطفال فكانت ترسم بتلقائية شديدة دون النظر إلى القواعد التى درستها فى الكليه وكانت ترسم ما تشعر به وليس ما تراه ، وقد كتب "ماركس اريان" مدير متحف الفن الاسبانى الحديث يقول " إن زينب تطرح لنا من اعماقها مثالا عجيبا" يجب أن يكون عليه التطور المعاصر للفن الاسلامى وتشكل بعض لوحاتها تجربة للاستمرارية التاريخية بفضل احتوائها فى نفس الوقت على قيمتها التشكيليه والإنسانية " (٢)

لقد كانت لإقامة زينب عبد الحميد بالخارج وخاصة بأسبانيا أن جعلتها تهتم بكل التفاصيل المحيطة بها بدقه شديدة فى انتاجها ويقول الناقد رامون فارالدو " إن لوحات زينب عبد الحميد المائيه تحافظ على نفس الشرقية ونفس التكوين المبههر الذى يخطف البصر .. وتصوير لوحاتها بنوع من الطفولة المتعمدة إلا أن تسطيح تصميماتها

(١) حديث مع الفنانة .

(٢) ميرفت عثمان ، زينب عبد الحميد تبحث عن نفسها ، مجلة نصف الدنيا ، عدد ١١٩ مايو ١٩٩٢ .



شكل {٨٧} - رؤول دوفيه - موديل هندية في الاستديو - زيت على توال ١٩٢٨ .



شكل {٨٨} - زينب عبد الحميد - عروس المولد - مائية على ورق ١٩٢٨

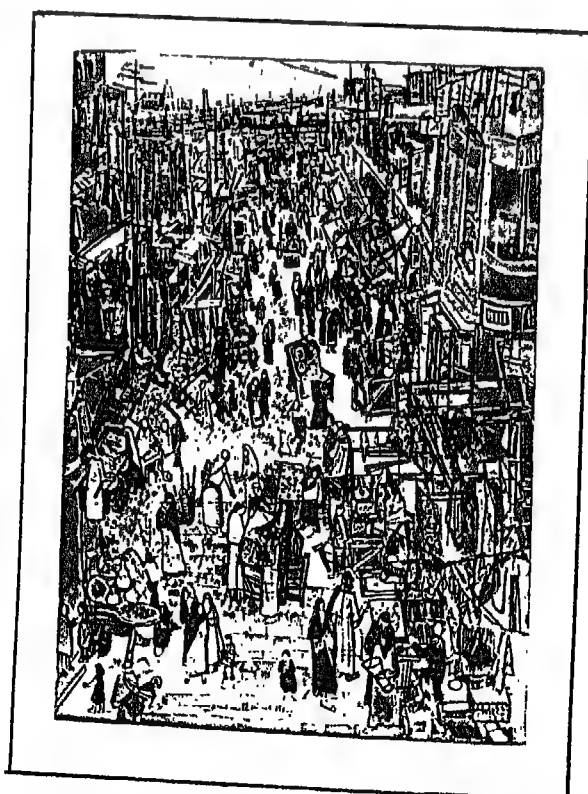
وتصويرها بألوان التطريز الفارسي لا يقف عند رؤية "راؤول دوفى" شكل رقم (٨٧) إذ أنها تضيف له بألوانها المائية فتنه الحساسيه الحيه المرهفة " (١) ويقول اميه ازار " إن لوحات زينب عن المدن تهتم بالتفاصيل والتكوين بمهارة وتوفيق ألوان المساحات بأعطائها نعومة مقصودة وحركة تذكرنا "بماتيس" وتتقارب زينب "ودوفى" فى تركيب العمل التصويرى وطريقته التكنيكية " (٢)

تتميز أعمال زينب عبد الحميد بأسلوب فريد فى التصوير من أعلى حتى وصفها النقاد بأنها ترسم بعين طائر يحلق فى الفضاء ولكن اصالة زينب عبد الحميد توجد فى الزخارف التى يسود فيها اختيار المساقط الأفقية الضخمة عمدا للتوازن بمساعدة الخطوط شديدة الميل ، وهذا يحمل الفنانة إلى أن تقوم بتخطيط أشكالها بسرعه والقيام بعد ذلك بالتلوين ، وألوان زينب المائية تخلق نوع من البهجة والانتعاش فى اللوحة فهى براقه مثل الاحمر الصارخ والأصفر ، ويرى الباحث أن زينب عبد الحميد كانت لا تجد صعوبة فى الرسم ولكنها كانت تبذل مجهودا فى تنسيق الألوان فى لوحة "عروس المولد" عام ١٩٤٨ شكل رقم (٨٨) وفيها تظهر التلقائية والتعبيرية من خلال رسوم الأشكال وبساطتها كما تظهر الألوان ساطعة مزخرفة كألوان الأطفال لتظهر التعبير القوى والمؤثر لفكرة عروس المولد . ويبدو ترتيب العناصر فى اللوحة مرتجلا وأيضاً ترتيب الألوان ، والأشكال تبدو مبعثرة فى جميع ارجاء اللوحة لا يحكمها منطق معين ، أحياناً تقوم بعمل بعد ثالث فى عنصر من العناصر حيث تهتم بعمل ظل ونور لظهور التجسيم للعناصر وأحياناً أخرى تبدو الألوان سطحية أقرب إلى الفن الشعبى من خلال وحدات وعناصر زخرفيه . وفى لوحة " جزيرة الشاى " عام ١٩٥٠ شكل رقم (٨٩) وفيها صورت الفنانة جموع الناس وهى تجلس فى الجزيرة وتقوم بحركات ايمائية من خلال الحديث وقد قامت الفنانة برسم الاشجار بضربات قويه من الفرشاه وذلك لأضافة إحساس من الظل أعلى هذه الجموع من الناس على المناضد فى الجزيرة ويظهر فى هذا العمل براعة الفنانة من خلال احداث التأثيرات الملونه من خلال التكوينات المختلفة لجموع البشر ، كما لم تهمل أيضاً " البعد المسافى " وإيضاً إهتمت بترديد الألوان الساخنه حسب ترتيبها المسافى وسط الألوان الباردة والداكنه وإهتمت أيضاً بالفراغ الممثل فى الأرضيه ونرى فى العمل أن الفنانة لم تمنح الخطوط الأولية التى قامت برسمها فى العمل وتظهر فى بعض الأماكن ، وفى لوحة "شارع تجارى" عام ١٩٦٢ شكل رقم (٩٠) وفيها تظهر جموع الناس الذين يتسوقون من الباعة المتجولين فى الشارع مثل بائع العرقسوس الذى يظهر فى أسفل اللوحة ومنصفها والخضروات والفاكهه وغيرها من خلال تكوين هرمى تغلب عليه

(١) نفس المرجع السابق .



شكل {٨٩} - زينب عبد الحميد - جزيرة الشاي - ماقية على ورق ١٩٥٠ .



شكل {٩٠} - زينب عبد الحميد - شارع تجاري - ماقية على ورق ١٩٦٢ .

الألوان الساطعة المعبرة المصورة من أعلى حيث تميزت الفنانة في تلك الفترة بهذه الطريقة من الرسوم بمنظور عين الطائر واهتمت الفنانة بإظهار الأبعاد المختلفة في الشكل من حيث قرب أو بعد الأشخاص كما ركزت على دراسة الأشخاص من حيث درجات الألوان المختلفة كما لم تهمل الفنانة دراسة المظلات الموجودة أعلى المحلات التجارية وأضافت رسوم الأسلاك وغيرها نوع من الحركة المريحة في الشكل والانطباع الذاتى على وجود وتأكيد الحياة من خلال هذه العناصر والشخوص الموجودة باللوحة وجميع الألوان في اللوحة تتردد بانسجام في أرجائها ، وهذا ما نراه في الأماكن المزدهمة دائما والواقع الشعبى ، ودرجات اللون الاحمر نراها بوضوح على هيئة بقع لونية تتناثر في مقدمة اللوحة وخلفيتها بتفاوت في الحجم وهذا ما ينطبق على بقية الألوان الخضراء ودرجات الازرق والبنيات فالانسجام اللوني ينعكس هنا على الواقع نفسه فنلاحظ أن عناصر التشكيل كلها من خطوط وألوان ومساحات تتسجم انسجام كلى وتختلط أيضاً اختلاطاً كلياً بالواقع الشعبى، وخلال السنوات اللاحقة تبلور الأسلوب الفنى لزينب عبد الحميد إلى شكل مميز وصفه الناقد " فاروق بسيونى " بقوله " فلا هو تجريد بحث ولا هو تعبير بواقعيه عن اشياء بعينها ولكنها إستطاعت أن تخلق معادلة خاصة بها وحدها تقدم وفقا لأشكالها كما هى موجودة فى الطبيعة مصوره اياها بواقعية شديدة ولكنها تجعل من تزامنها الشديد مالا يبدو غير منطقي بالمره " (١) يصبح ذلك الاغراق فى النمنمة والازدحام الشديد وهو شكل من أشكال جذب العين والسيطرة عليها تماماً ثم قيادتها عبر خطوط متكرره فى تجاور تثبثق من المنمنمات المتداعيه ناقله أياها لتجوس داخل دائره محكمة دون انقطاع عبر سطح اللوحة كلها ونستطيع أن نرى ذلك فى أشكال (٩١) ، (٩٢) التى لا يزال المنظور والأبعاد موجودان فيها إلا أن استخدامها للخطوط والمساحات اللونية لم تدع المنظور والأبعاد التقليدية تأخذ مكانة قويه فى الصورة . إن كثرة التفاصيل وتحليل الأشكال إلى خطوط كثيفة متعددة الإتجاهات يساعد على احداث حركة دائيه فى اللوحة ، تجزىء وتفتت المساحات وبالرغم من أن التكمييبية قد قامت بذلك فى أوائل هذا القرن إلا أننا نجد أن طريقة زينب عبد الحميد تختلف فى الرؤية ، فإننا نلاحظ أن الفنانة لم تمنح الشكل الذى ترسمه ولكننا نتعرف عليه ويتبدى لنا بعد أن ندقق النظر فنجد امامنا الطرقات الضيقه والازقه وعلى الجانبين المحلات التجارية واللافتات والاشياء المعلقه خارج هذه المحلات .

إن العمق والمنظور مازال يسيطر على رؤيتها ، إلا أن تشابك الخطوط وكثافتها جعلت من اللوحة مسطحاً مشعاً تتذبذب فيها بشكل مبهج وفرح .

(١) فاروق بسيونى ، عشرة فنانات مصريات معاصرات ، مجلة الثقافة الاسبوعية ، عدد ٨٠ ، مايو ١٩٧٥ .

١٣٧



شكل {٩٢} - زينب عبد الحميد - شارع بخان الخليلى - مائة على ورق ١٩٨٦ .



شكل {٩١} - زينب عبد الحميد - وكالة القورى - مائة على ورق ١٩٧٢ .

إنها دائماً تختار الألوان الصريحة منها الألوان الباردة والتي تشمل الدرجات اللونية الزرقاء والخضراء ، ومن بينهما تونات لونية بين هذا وذاك والألوان الساخنة التي تشمل الأوكر ، والبرتقالي والأحمر وبنى سينا بالإضافة إلى ما تتركه من مساحات مضيئة من لون الورقة البيضاء ، و الخطوط كلها رأسية وأفقية ومائلة والخطوط المنحنية والمستديرة لا نجد لها أثر ، لازل المنظور التقليدي يتحكم في رؤيتها في الأرضيات وأشكال البلاط ، ويمكن القول أن الفنانة كما تقول : " أنها تذهب إلى المناطق الشعبية ذات الطرقات الضيقة والبيوت والمحلات المتجاورة المتلاصقة ، وتقوم برسمها من الواقع وبرؤية عينية ولذلك تستطيع أن تتبين كل التفاصيل الصغيرة المتمثلة في الغسيل المنشور ، والفوانيس المعلقة والأشياء الصغيرة الموجودة على أرفف المحلات والمناضد والكراسي الموجودة على جانبي الطريق " (١).

الخطوط في اطوالها المختلفة وتشابكاتها وما ينشأ بينها من فراغات تساهم في احداث تلك الذبذبة البصريه التي تصطدم بها عين المشاهد حين رؤية هذه اللوحات .

إلا أن الألوان تأخذ هي الأخرى طابعا تحرريا لاتلتزم بالرؤية الواقعية التقليديه ، وإنما تتحول إلى معان جماليه رمزيه تنفذ إلى جماليه اللون التي تتبناها الحساسية الجمالية للفنانة ، فهي لا تنقل اللون نقلا فوتوغرافيا وإنما تضيف على المساحات التي تتخلل الخطوط بهجة من خلال تلك الألوان العاليه الشدة .

يوسف سيده ١٩٢٢

يوسف سيده ١٩٢٢ من مواليد دمياط ، وقد التحق في أول الأمر بالمدرسة الصناعية بدمياط ، وعند مجيئه للقاهرة التحق بمدرسة الفنون التطبيقية عام ١٩٤٢ ثم معهد التربية شعبة الرسم ، وحصل منها على دبلوم معهد التربية عام ١٩٤٥ ، اشترك يوسف سيده عام ١٩٤٦ في معرض "صوت الفنان" وفي عام ١٩٤٩ في معرض فرنسا مصر وفي عام ١٩٥٠ عرض في المركز الثقافي لسفارة الولايات المتحدة بالقاهرة ونال في نفس السنة منحة لحساب "مؤسسة فولبرايت" وامضى سنتين في أمريكا وسجل نفسه خلال هذه الفترة بجامعة "ستيورت" حيث نال في عام ١٩٥٢ شهادة الماجستير في التربية ، واثاء وجوده في أمريكا قام بعمل عدة معارض لانتاجه الفني فقد عرض بقاعة "هاربيت" وفي قاعة معهد الفن بجامعة "فستوتا" وفي مركز "فن وولكر" وعرض أيضاً في " مكتبة جورج تاون " بواشنطن وقد قامت قاعة " سان بول " ومركز "فن وولكر" بأحتجاز بعض لوحاته وعندما عاد إلى القاهرة عرض عام ١٩٥٢ في متحف الفن الحديث وفي عام ١٩٥٤ عرض في قاعة " أندريه موريس " وإختارت فرنسا للمتاحف الفرنسية إحدى لوحاته بعنوان " الهندية " لإقتنائها .

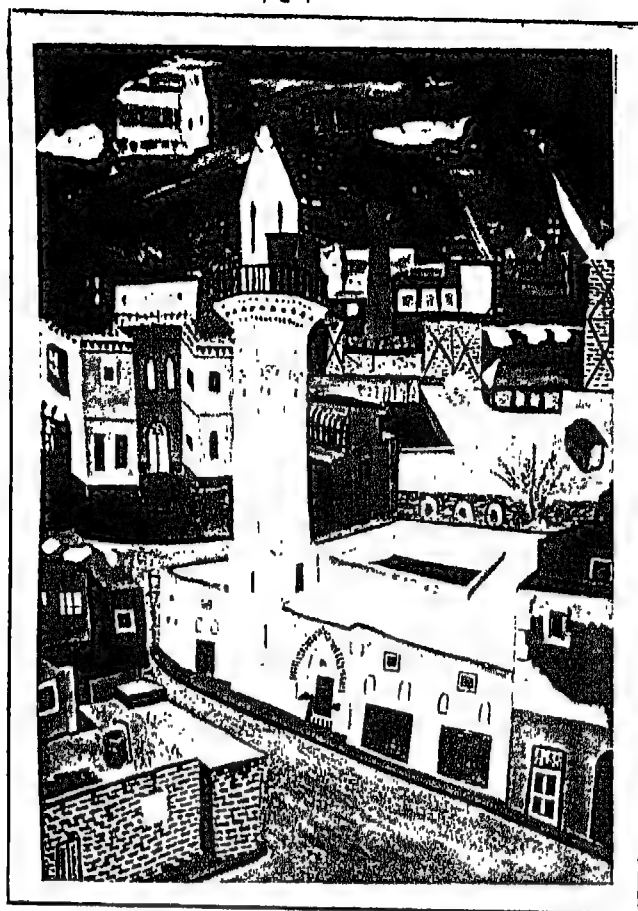
" إن الهم الأساس ليوسف سيده كان دائما هو إنتمائه إلى حضارة مصرية وعربية والعثور على صيغة فنية تجسد هذا الانتماء وتضيف إلى تيار الفن الحديث في الخارج بقدر ما تأخذه منه ، متحررة من مركب النقص الثقافي تجاه الغرب ومتحررة كذلك من مركب الاستعلاء على بني وطنه ، ومن الرغبة في تملق ذوقهم الفني غير المدرب في نفس الوقت" (١)

وقد درس يوسف سيده رسوم الأطفال التي اكتشف في تجريدها خطوطاً وألواناً لا يراها إلا في المنسوجات الشعبية وذلك لأن تلقائيه وبساطة الرسم تلعب دوراً هاماً فيها . ودراسة سيده في مدرسة الفنون التطبيقية كان له تأثيرها عليه ، ففي الواقع أن النظرة الدقيقة لألوان الفسيفساء في أي موضوع ينفذ به يعود العين على حيوية التناغم ومن هنا فإن استخدام الألوان التي تخرج مباشرة من الأنابيب دون خوف من تقارب لوني منفصلين كانت سمة مميزة في أعماله التي تأثر فيها بأعمال الفسيفساء كما في شكل رقم (٩٣) وقد تأثر "سيده" أيضاً في بدايته الأولى بالفن الفارسي في تركيب المنازل فوق بعضها باستخدام المنظور وبالاهتمام بالتفاصيل والزخارف الموجودة بالمنازل والتلقائية في رسومها المأخوذة من رسوم الأطفال شكل رقم (٩٤) وقد أثرت الحياة الشعبية التي عاشها في دمياط والقاهرة في أعماله الأولى والمتوسطة فقد رسم السوق وشوارع دمياط وكثير من العادات الشعبية .

"وبقدر ما بدأ حياته الفنية بالعمل على تجاوز الواقع الفني والاجتماعي القائم انذاك كانت حياته الفنية بعد ذلك تجاوزا متصلاً للإتجاهات السائدة حتي لما يمارسه هو نفسه إذا ما استشعر تحوله إلى نمط مكرر ، أو شيوع أسلوبه بين زملائه في فترة معينة ، مهتما دائما بان يظل فنانا طائعيًا ، وكاشفا لأفاق غير مطروقة " (١)

ويعتبر يوسف سيده من أعضاء جماعة " الفن الحديث " الذين إهتموا بالشكل من أجل التوصل إلى إكتشاف شخصيته الفنية من خلال الاساليب الفنية الغربية دون التعجل أو اعارة إهتمام كبير في بدايته للتوصل إلى اسلوب مصري مميز بل كان يرى أن طول الممارسة كفيل بان يحل معادلة التوصل إلى اسلوب مصري الطابع من خلال التمرس بالاساليب الفنية الغربية الحديثة واستيعابها باعادة تمثيلها . ومن أعمال هذه الفترة لوحة " السبوع " شكل (٩٤) وكان متأثرا فيها بأعمال " هنري ماتيس " ، والتي انتهج فيها نهج الفن الاسلامي في حل الفراغات ، وكان يتجه فيها وجهة تعبيرية حوشية كما كان يقترب من عوالم " جوجان " خاصة في الألوان القوية المضيئة واستخدامها في خلفيات أعماله ويتضح تأثره الكبير بالفنان " ماتيس " . شكل رقم (٩٥) خاصة في تلك المعالجات الشكلية واللونية التي إستعار فيها أشكالاً شعبية واسلامية زخرفية كان ينسج بها خلفيات بعض أعماله ، وهو ما قام به "ماتيس" في العديد من أعماله منذ عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٣٠ .

وقد تأثر يوسف سيده بالمدرسة الرمزية وذلك من خلال لوحة " الطفل والديك " شكل رقم (٩٦) التي انتهج فيها النهج الرمزي التعبيري ، وقد تأثر أيضاً بالمدرسة التجريدية في لوحة " بطل الشعب العربي " شكل رقم (٩٧) حيث إعتد في حل مساحة اللوحة على استخدام الألوان المسطحة . ولقد استفاد سيده في بدايته برويئة لأعمال الفنانين الاجانب من خلال الكتب التي كان يحاول اغلب اعضاء جماعة الفن الحديث الإستفادة منها في أعمالهم ، وفي رحلته الاخيرة إلى أمريكا من عام ١٩٥٠ إلى عام ١٩٥٢ قد افادته من الناحية التكنيكية ، وجعلته يفقد جزء من طابعه المصري الذي كان يوجد في أعماله السابقة ، وابتداء من عام ١٩٥٤ نلاحظ محاولته تجميع أوضاعه السابقة فنلاحظ أن أعماله أصبحت أكثر قوة ، ونلاحظ أيضاً أن الألوان تتماشى مع بعضها البعض دون استخدام المساحات ذات التناقضات الشديدة في الألوان .



شکل {٩٣} - یوسف سیده - من دمیاط - زيت علی توال ١٩٤٨ .

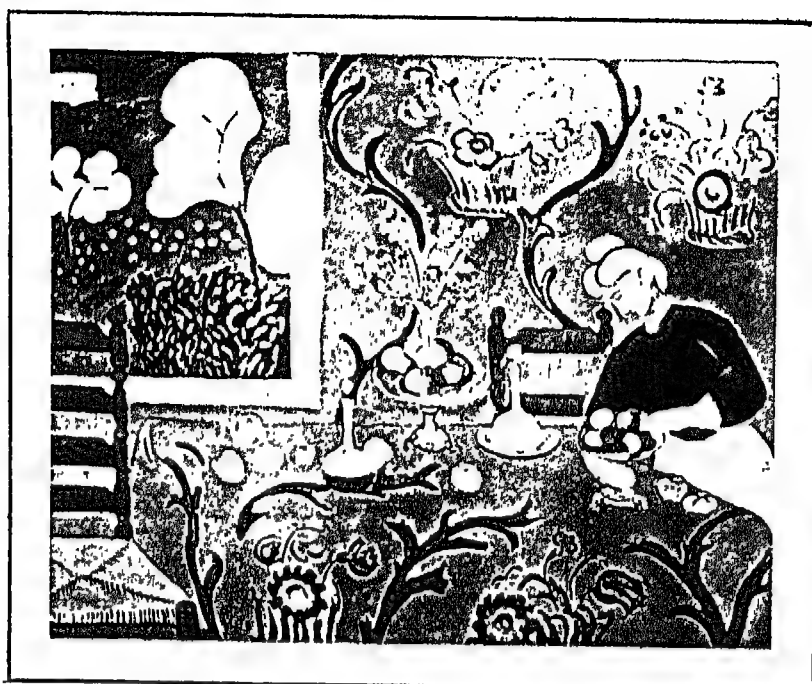


شکل {٩٤} - یوسف سیده - السیوع - زيت علی توال ١٩٤٦ .

كان سيده غالباً ما يستخدم اللون الأصفر ودرجاته مما يزيد هذا من سخونه اللون الأخضر والاحمر الغامق ، وكميات قليلة مختلفة من الأزرق ادخلت على "لباليت" الخاصة به ، بينما يحاول اللون الأبيض أن يكون قريباً من الأسود والبرتقالي ، وهناك نقطة هامة علينا أن نلاحظها في رسم سيده ألا وهي استخدامة للأفاق الجوية والتغيير الذي يطراً على مساقطه الأفقية طبقاً لاي لون ساخن يستخدمه في المساحات الضيقة التي تتماشى مع الزخارف والتكوين العام للرسم ، ولوحة "المراكب على النيل" شكل رقم (٩٨) ولوحاته عن "دمياط" شكل رقم (٩٣) وتلك المشاهدات ذات الخطوط الهندسية المأخوذة من أسطح المنازل ذات الألوان الصريحة والخلفية الداكنة التي يسودها الظلام برغم شعوع ضوء النهار وسطوعه على المنازل والمباني في مقدمة اللوحة ، واستخدامه للمنظور بطريقة فطرية وإهتمامه بعمل التفاصيل مثل البرميل الموجود على السطح في المنزل المبني بالطوب الاحمر ، وقواب الطوب المرصوفة . المدينة خالية من البشر ، وهناك تناقض بين المنظور الخطي والمنظور اللوني ، وفي الجزء العلوي من اللوحة نجد أن المساحات الملونة التي تمثل أجزاء من المآذن والبيوت وكأنها موجودة في مستوى واحد ولا نستطيع أن نستشعر البعد المسافي بين المآذنة وهي الأقرب وبين البيوت وأسطحها وهي في عمق اللوحة ، وتعتبر هذه اللوحة هي أحسن ما أنتجه في بدايته الأولى .

وفي لوحة "السبوع" عام ١٩٤٦ شكل رقم (٩٤) نلاحظ التأثير الواضح بأعمال الفنان "هنري ماتيس" في الفترة الأخيرة والتي نهج فيها النهج الإسلامي في التصوير وحل الفراغ ، وقد أعتمد على العنصر البشري الذي وضعه في منتصف العمل بطريقة رمزية ، فقام بتلخيص مساحات اللون فتبدو مسطحة كذلك أعتمد على تحديد العناصر والزخارف بخط سميك من اللون الأسود ، وأيضاً إعتمد على المنظور الحسي وليس الوصفي التقريبي في اللوحة والمتمثل في النصف الأسفل منها حيث تبدو المنضدة التي فوقها الشموع أسفل مستوى النظر حين يبدو العنصر البشري متمثل في العروسة في وضع مستوى النظر وتبدو في الجانب الأيمن في اللوحة منظوراً وصفاً لدرجات السلم ، وقد إعتمد الفنان على مجموعة من الزخارف الشعبية في حل الخلفية وإن كانت هذه الزخارف يحكمها في المقام الأول الخط ، والخطوط عنده خطوط دائرية وخطوط رأسية وعرضية كذلك إعتمد على الخط المتعرج في حل النافذة خلف العنصر البشري ، ونلاحظ أنه إعتمد على خلق انسجام لوني في العمل عن طريق سيطرة درجات اللون الأصفر في مساحة اللوحة ، وإعتمد على مساحة اللون البني المحمر في الوجه ولا تخرج "باليت" اللون في العمل عند درجات اللون البني المحمر ، والأخضر ، والأصفر ، والأحمر ، والأسود .

وفي لوحة "مراكب في النيل" عام ١٩٤٠ شكل رقم (٩٨) قام بوضع المراكب بطريقة ادت إلى تقسيم اللوحة إلى مثلثين بحكم مسار الرؤية ، يبدو قيمة هذا العمل في الجو



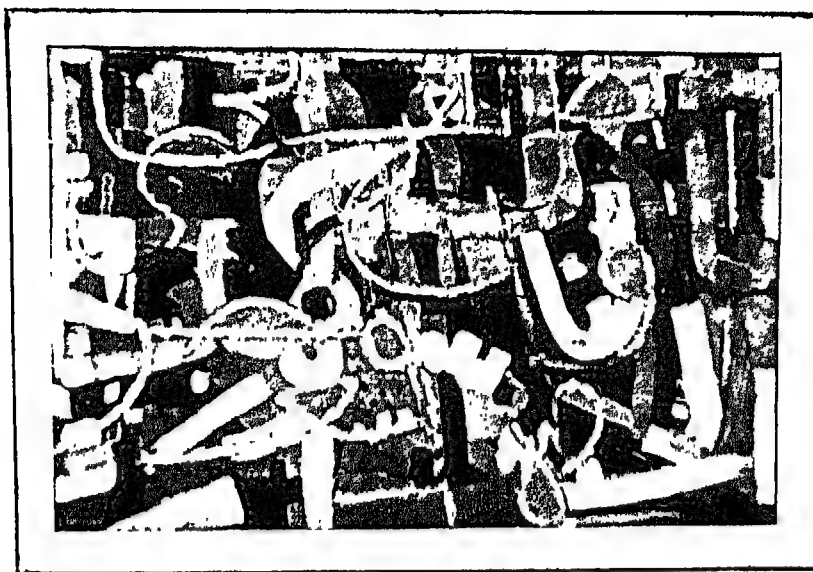
شكل {٩٥} - هنري ماتيس - الغرفة الحمراء - زيت على توال ١٩٠٨ .



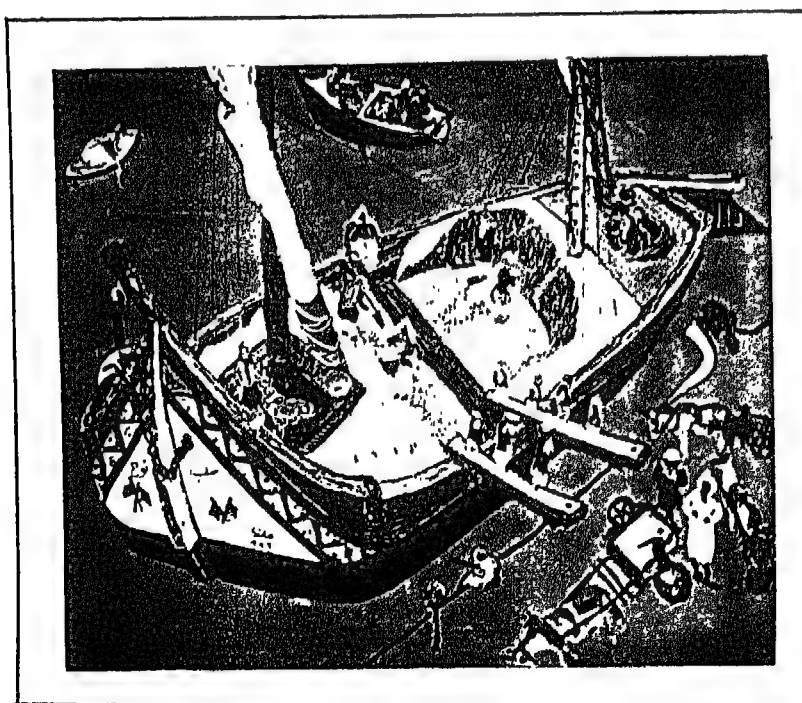
شكل {٩٦} - يوسف سيده - الطفل والديك - زيت على توال ١٩٤٦

الميتافيزيقي المسيطر عليه ، فالعناصر البشرية والأشكال تبدو غارقة في جو خيالي لا يمكن تحديد زمن معين رسمت فيه اللوحة ، ويؤكد الجو الميتافيزيقي في هذا العمل الاستخدام اللوني البعيد كل البعد عن الواقع ، فالفنان إستخدم " باليت " اللون البني في تلوين مياه البحر على حين إعتد على درجة اللون الأحمر في تلوين الأرض ، والفنان وان تبدو روعة ادأؤه في استخداماته اللونية التي تتألف على سطح اللوحة إلا أنه لم يعتمد على المنظور التقريبي ، فأجسام الأشخاص البعيدة أحيانا تساوي في الحجم الأجسام القريبة ، ويبدو التناقض واضحا أيضاً بالنسبة لمنظور العناصر الأخرى ، فالمركب العملاق الذى يمثل محور الرؤية في المقدمة ، نلاحظ في خلفية العمل وجود مركبان اخران صغيران الحجم مما يدل على استخدامه للمنظور " بعد مسافي " ونلاحظ أن استخداماً لبقع اللون الأبيض قد صنعت نقاط أدت في النهاية إلى عمل مجموعة من المثلثات التي تعتمد عليها رؤية هذا العمل ووجود اللون الأصفر في وسط اللوحة ووسط اللون الساخن المكون من الأحمر والبني أعطى للعين الفرصة للتركيز داخل اللوحة وأيضاً للتغيم الموجود داخل اللون الأصفر أعطي له قيمة أخرى ، وكما هي عادته في إهتمامه بالتفاصيل فلم ينس الكتابات الموجودة على المركب الكبير ولم يكن إهتمامه منصب على الإنسان وعمله على هذا المركب والمعاناه التي يتكبدنها في رحلته عبر النيل ، وانما إتجه إلى الجماليات اللونية والشكلية لشكل المركب وعناصره وعلاقته بلون النيل فهو هنا يتمثل الرؤية الفنية " لجوجان وجماعة النابى " .

وقد إستفاد يوسف سيدة من فترة وجوده في أمريكا من الناحية التكنيكية رغم أنها أفقدته جزءاً من طابعه المصري الذي إكتسبه من الحياة الشعبية الموجودة في مصر . ومن أعمال تلك الفترة لوحة " بدون عنوان " عام ١٩٥٦ شكل رقم (٩٩) وقد إعتد فيها الفنان على تسجيل منظر واقعي وان اختلفت الرؤية عنده ، فتبدو الاجزاء الأمامية وكأن الفنان اعد نفسه إعداداً لتسجيل عناصر المنظر تسجيلاً أكاديمياً ، يبدو هذا من تسجيله الواقعي للخطوط وعدم إهماله للتفاصيل والزخارف المتمثلة في الجدران والأعمدة ، وأيضاً الكتابات الموجودة أعلى اللوحة باللغة اللاتينية ، ولكن يبدو هناك تناقضا واضحا في العمل فعلى حين أن البدايات الأولى للمقدمة تبدو وكأنها " كروكي " تحضيري لم يهمل منه الفنان أي تفاصيل إلا أن باقي المنظر في عمق اللوحة إعتد فيه على التجريد والتلخيص اللوني حيث قام بتبسيط العناصر إلى مساحات لونية شديدة التباين ، ويبدو هذا من مساحة اللون الأصفر المسيطر ودرجات اللون الأخضر والأحمر ونلاحظ أن شدة اللون الأصفر والانتشار الواسع له في مساحة اللوحة تتم عن عدم الاستقرار الفنى عند الفنان فى ذلك الوقت ، فيبدو العمل وكأنه نوع من العبث يخلوا من حبكة التصميم أو حتى هذا التداعي الحر في الأعمال الحديثة ، رغم ذلك فإن الجزء السفلي من اللوحة قام فيه برسم وترديد المثلثات وأيضاً مجموعة من المربعات والمستطيلات مأخوذه من الزخارف الشعبية .



شكل {٩٧} - يوسف سيدا - بطل الشعب العربي - زيت على توال .



شكل {٩٨} - يوسف سيده - مراكب على النيل - زيت على توال ١٩٦٩ .

وفى لوحة "بطل الشعب العربى" شكل رقم (٩٧) يلجأ الفنان إلى النهج التجريدى ، حيث إعتد فى حل مساحة اللوحة على استخدام الألوان المسطحة والتي تعتمد على النلخيص والاختزال ، وقد إستخدم الفنان كتابات وحروف عربية تدخلت فى مساحة العمل ، وقد صاغ منها عنصرا تشكليا نتج عنه حساً تجريديا ، ويبدو أن يوسف سيده كان يفضل استخدام الألوان " الصفراء والخضراء والحمراء مع اللون الابيض والداكن الذى يقترب من السواد ، وإذا دققنا النظر نلاحظ أن هذه المجموعة اللونية التى إستخدمها فى "لوحتى "بطل الشعب العربى" ولوحة "بدون عنوان" هى ذاتها التى إستخدمها فى لوحتى "الطفل والديك " و"السبوع" لكن مع إختلاف المعالجة التشكيلية ، فهنا نلاحظ انه إستخدم الحروف والمساحات الهندسيه .

١٤٧



شکل {٩٩} - یوسف سیدہ - بدون عنوان - جواش علو ورق ١٩٥٦ .



شکل {١٠٠} - یوسف سیدہ - الہندیہ - زیت علی سوال .

صلاح يسرى ١٩٢٣

ولد صلاح يسرى عام ١٩٢٣ فى القاهرة ، ودرس فى القسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة ، وحصل على الدبلوم عام ١٩٤٧ ، ونال جائزة الرسم من مدرسة الفنون الجميلة ١٩٤٦ ، وأول معرض خاص له اقيم فى ممر "جولدن برج" ١٩٤٧ ، وقد سافر يسرى فى منحه من كليه الفنون الجميلة إلى فرنسا ، حيث تردد فى باريس على اتيليه " انديرييه لوت " ، وزار إيطاليا خلال إقامته فى أوروبا ، وفى عام ١٩٤٨ نال منحة مدتها سنتين بمرسم الاقصر بناء على مسابقة إسماعيل . وقد عرض يسرى فى متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥١ ، ومع جماعه الصداقه الفرنسيه بالإسكندرية وأشترك فى بينالى البندقية عام ١٩٥٢ ، وساهم فى معارض جماعة الفن الحديث .

مرت أعمال صلاح يسرى بمراحل بطيئة التحول من مجرد تسجيل للحياة ثم تحويل هذه الحياة إلى مصادر زخرفية أخرى لم تستمد أغلبها من الفن الغربى ولكن مستمدة من الفن الشرقى ، لأن ألوانه كانت تعطى إحساسا بألوان الحياه الشرقيه ، ومن أهم المصادر التى استفاد منها يسرى الموضوع الشعبى الذى قام بمعالجة معالجة غريبه ، ونجد هذا جليا فى لوحة " جلاجل " شكل رقم (١٠١) ومن مصادر يسرى الأخرى التى استفاد منها هى الفن القبطى الذى اضاف اليه معالجته التجريديه ونجد هذا جليا فى لوحته "سيدة مصرية " شكل رقم (١٠٢) ونجد فى أعماله بعض الشغافيه وهى من خصائص رسوم الأطفال وتمثل سمه من سمات الفن المصرى القديم خاصة فى الدولة الحديثه وتذكرنا وجه السيدة التى فى لوحة " سيدة مصرية " بوجه الفيوم ، والهالة التى فوق رأسها كان يستخدمها الفنان القبطى رمزاً للتقديس كما كان يستخدمها الفنان المصرى فى العصر المملوكى دلالة على أهميه الفرد .

وكان صلاح يسرى دعوب على خلق فن مصرى نابع من البيئة الشعبية المحليه والتراث المصرى ، وكان صلاح يسرى على عكس زملائه الذين كانوا يدرسون معه فى القسم الحر بمدرسة الفنون الجميلة لأنه عرف كيف يستفيد من الصلات المختلفه التى تقربهم من مدرسة باريس التى تأثر بها فيما بعد ، وكان صلاح يسرى بطبيعة الحال يميل إلى الرسم وربما كانت دراسته الأولى تذكرنا بصراحة ببعض التيارات الفنية المختلفه التى ظهرت فى أوروبا مما لفت النظر اليه ونلاحظ تأثره بالمدرسة التكعيبية ومعالجات بيكاسو فى بعض الأعمال ، وفى بعضها الآخر تأثر بعوالم " جوجان " البدائية فى خلفيات بعض أعماله وكان صلاح يسرى من أصحاب الإتجاه الشكلى فى جماعة " الفن الحديث " الذى جاء عمله خليطاً من نزعة حوشية فى إستخدامه للألوان ونزعته التكعيبية ذات السمه العقلية الجافة وكان مصدرها إنتماؤه لتعاليم الفنان التكعيبى أندريه لوت والتى تخضع العمل الفنى إلى نوع من الحساب والمنطق الذهنى الصارم وفى ظل إهتمامه الواضح بالشكل وتطبيق النظريات الشكليه

فإن الموضوع فضلاً عن المضمون يتوارى ليصبح مجرد نقطة إنطلاق ينطلق منها الفنان لتقديم نوع من الفن أقرب في قيمته النهائية للزخرفة بخفتها وسطحيتها ، ولا فرق عنده في ذلك بين موضوع " الحاوى " أو " النيل والحياه " أو غيرهما من الموضوعات .

ويتضح تأثير " أندريه لوت " بشكل كبير على أعمال صلاح يسرى في صورته " جلا " (شكل رقم ١٠١) حيث إزدادت النزعة العقلانية وبدأت الحوشية التعبيرية التي رأيناها في صورته " سيده مصرية " (شكل رقم ١٠٢) تختفي ليحل محلها ذلك النزوع إلى الشفافية وتحطيم السطوح بالمنطق التكعيبي التحليلي ومن ذلك يتضح لنا أنه كان واعياً بمعطيات التراث الغربى ومدارسه الحديثة ممثلة في التجريدية والتكعيبية .

" كانت ألوانه تعطينا إحساساً بألوان الحياه الشرقيه وفي بعض الأحيان كان يستخدم الألوان الصارخة المكونه من الأزرق الغامق والأصفر الليمونى في بعض أعماله وفي نفس الأعمال يخفف من حدة اللون ليكون أزرق واضح أو برتقالى صافى أو أخضر زمردى ، وإن كان يسرى بطبعه يميل إلى الرسم وربما كانت دراسته الأولى تذكرنا بميله إلى التيارات الفنية المختلفة مما لفت النظر اليه ، ولم يخش أن يميل إلى المدرسة الوحشية وأيضاً إلى تقليد "أندريه لوت" ويصل في نهاية عمله إلى خلط أساليب متناقضة تماماً وكانت أعماله شبيهة إلى : لوحات القص واللصق " الكلاج " . (١)

ولم تظهر شخصية صلاح يسرى جيداً إلا بعد عودته من فرنسا ، وتردده على مرسم أستاذه " أندريه لوت " وقدم " أندريه لوت " إلى مصر .

إهتم يسرى بدمج وتركيب الألوان ولم يخش إستخدام ألوان أولية رغم أنه كان في بعض الأحيان يسئ إستخدامها وخاصة في مرحلته الوحشية .

" وعن طريق سر تركيب اللون نجده يستنبط من الرسم البنائى للوحة أشياء ذات ألوان براقه ، وأيضاً يستنبط الحقيقة الكلاسيكية للون ، وكنا نتمنى أن تعجن الألوان بقوة الأحجام الموجودة في أعماله ، ومن هنا تتشكل الكتل لتأخذ شكل أحجام ، وتنتشر الأساليب الخطية لتصبح جامدة لدرجة أنها تعطى إحساساً بجموداً مقصوداً لذاته يرتضيه الفنان وهو ضرورى لإضفاء الإستقرار على اللوحة " (٢)

ففي لوحة " جلا " (شكل رقم ١٠١) تأثر فيها الفنان بالمدرسة التكعيبية من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل حيث كان متأثراً في تلك الفترة " بأندريه لوت " حيث قام في هذه اللوحة برسم واحدة من العادات الشعبية وهى " الحاوى " فقام برسم الحاوى في

1- Aime - Azar , Penitres du Groupe de L'art Moderne 1954 .

2- Aime - Azar , المرجع السابق .

الجزء الأيمن من اللوحة واضعاً أمامه الأدوات التي يستخدمها في ألعابه ، ومن حوله جمهور من الناس يشاهدونه ، منهم الجالسون ومنهم الواقفون ، وفي خلفية اللوحة تظهر مآذن المساجد ، وأيضاً تظهر المنازل ، والمصانع دلالة على سير الحياة. في الناحية الأخرى ، ونجد الفنان قد إهتم في هذه اللوحة بالخط الذي قام من خلاله بتحديد عناصر اللوحة ، ونجد ذلك واضحاً من خلال وقوف فتاتين في يمين اللوحة في وضع جانبي كما كان يفعل المصري القديم ، وأيضاً من خلال رسم يد السيده التي تجلس يسار اللوحة ، وقام الفنان بتسطيح العناصر في اللوحة مثلما يفعل التكعيبيون ، وتأثر الفنان في هذا العمل بالرموز الشعبية التي نجدها من خلال ادوات الحاوى وهي تتمثل في عين الحسود والهلال والمثلثات والدوائر التي يعتمد الفنان الشعبي عليها في رسومه . وتأثر أيضاً بمائيس في الزخارف الموجودة في ملابس السيده الجالسة على اليسار .

وفي لوحة " تكوين " شكل رقم (١٠٣) نجده قام برسم فتى وفتاة في وسط اللوحة وقد رسم الفتى بوضع جانبي وقام بتسطيح اللون في الملابس والوجه والأطراف وأيضاً رسم عين الفتى وحركة الأيدي كما فعل المصري القديم . وقام برسم الفتاة في الوضع الأمامي كما فعل الفنان القبطي ووضع على صدرها الزخارف متأثر بذلك بالفنان المصري القديم ، وقام بزخرفة ملابسها كما فعل الفنان المسلم ووضع في يدها الحمامة رمزاً للسلام ، وقد قام بحل الخلفية بأشكال هندسيه رسم داخلها بعض الورود بشكل فطري وفي يمين اللوحة قام برسم جزء من منظر طبيعي وقد وضع شخوصه في مقدمة اللوحة بهذا الشكل الصرحي الذي يملئ اللوحة ومن خلفهما عناصر صغيرة لأشجار ، وعناصر أخرى ، والرمزيه تبدو عليه في هذا العمل فمما لا شك فيه أنه كان يريد أن يقول شيئاً من وراء هذه الوقفة للفتى والفتاة ، عين الفتى القوية واليد اليسرى التي تحتضن وتمسك بذراع الفتاة ، واليد اليمنى التي تمتد وكأنها تطلب شيئاً ما ، نظرات عيون الفتاة التي تنتظر بعيداً ،

وغريب أن نجد اليد الأخرى تضعها خلف ظهرها وتنتظر في إتجاه آخر وكأنها تبتعد بمشاعرها عن الفتى الذي يجاورها . إن الفتى يقبل على الفتاة في نظريته وحركة يداه وحركة ساقه كلها تؤكد رغبته في الإقتراب منها وإحتوائها ، أما هي فتبدو كما لو كانت في عالم آخر ، تفكر في شيء بعيد عنها في إنتظار شيء ما ، تقف ساكنه مضمومة القدمين ثابتة في مكانها .

اللوحة متزنه ، وخط الأفق البعيد والأشجار الموجودة في تناغم زخرفي والمسافات محسوبة . في هذا العمل لم يكتف صلاح يسرى بالإهتمام بالمعالجة الشكلية والتأثيرات التكعيبية والزخرفية في المساحات ، وإنما كان يهدف إلى إظهار وإبراز شيء ما مستتر له معاني كثيرة ، وكل منا يستطيع أن يفسر كما يشاء .



شکل {۱۰۱} - صلاح پیری - چلا چلا - زیت علی توال ۱۹۵۲ .



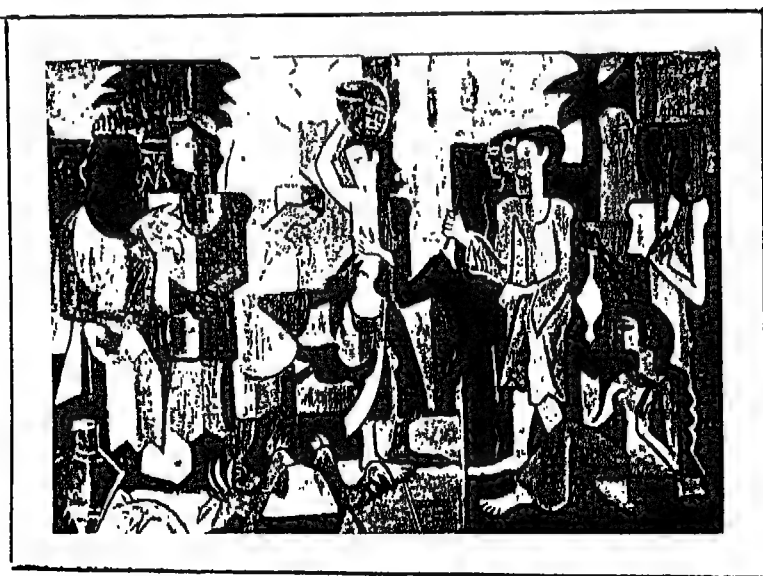
شکل {۱۰۲} . صلاح پیری - مبداء مصریه - زیت علی توال .

وفى لوحة " قصيدة النيل " شكل رقم (١٠٤) نجد صلاح يسرى متأثراً فيها بالمدرسة التكعيبية والمنطق التحليلي التكعيبى ، وأيضاً متأثراً بالتصوير المصرى القديم فى أوضاع شخوصه ، وتبسيط الألوان ، حيث قام فى هذه اللوحة برسم أشخاص يقومون بحصاد خيرات النيل ، حيث رسم فى الجانب الأيمن من الصورة فتاة واقفة تمسك فى يدها وعاء من الماء ، وفتاة جالسه تتزين وأمامها ثلاثة من الرجال بأوضاع شبيهة بشخوص المصور المصرى القديم ، خلفهم حيوان ، وفى النصف الأيسر من اللوحة قام برسم فتاة تمسك بيدها ما جمعته من الحصاد يقف أمامها فتى فى زى الفلاح ، وأمامه فلاح آخر يمسك فى يده " منجل " أداة الحصاد ، تتقدمه فتاة تحمل جرة وفى النصف الأسفل من الناحية اليسرى من اللوحة نجد وعاء به ماء وزهرة اللوتس ، ودجاجتان ، وخلفية اللوحة يظهر بها بعض النخيل وأشجرة المراكب وبعض المآذن والمساكن صاغها بطريقة تكعيبية . وقد إعتد الفنان فى هذا العمل ، على التباين الواضح فى تلوين عناصر العمل لذلك كان للخط أهمية فى إثارة الحركة داخل العمل وقد أحدث التباين الموجود فى العمل إيقاع أحدث إتران فى التكوين ، وقام بتسطيح اللون فى الأشكال وتبسيطها ، والعمل هنا يخضع إلى نوع من الحساب والمنطق الذهنى الصارم ، وهو أقرب فى قيمته النهائية للزخرفة بخفتها وسطحيتها .

١٥٣



شكل {١٠٣} - صلاح يسرى - تكوين - زيت على توال ١٩٥١



شكل {١٠٤} - صلاح يسرى - قصيدة النيل - زيت على توال ١٩٥٣

جاذبية سرى ١٩٢٥

موليد القاهرة حى الحلمية القديمة وهو حى شعبى . حصلت على دبلوم معهد الفتيات عام ١٩٤٨ وكان عليها أن تحارب معتقدات عائلتها لكى تتفرغ تماماً للفن- كتبت وعزفت بيانو وعرضت عام ١٩٥٠ بمتحف الفن الحديث ، ومنذ عام ١٩٥٢ أصبحت عضواً فى جماعة "الفن الحديث" بعد عودتها من فرنسا ، ساهمت فى مسابقة إسماعيل ، وحازت على جائزة روما عام ١٩٥٢ ، وفى عام ١٩٥٣ أقامت معرضها الخاص الاول فى متحف الفن الحديث ، ثم عرضت فى أثلية الإسكندرية وفى نفس العام اشتركت فى بينالى "ساو باولوا " ، وفى عام ١٩٥٣ ساهمت فى المعرض الايطالى المصرى ، وحصلت على جائزة الفن من صالون القاهرة عام ١٩٥٤ وعندها سافرت كمبعوثة للحكومة الانجليزية إلى لندن وعرضت فى قاعة " أندريه مورييس" فى باريس مع الجزار وندا وكامل يوسف وسيدى وحمودة وزينب عبد الحميد وابراهيم مسعوده . " أصبحت جاذبية سرى فنانة مصرية صميمة بعد أن تحررت من الأشكال الحديثة التى تعترف بها المدارس الأوروبية ، وذلك لأنها وجهت رؤيتها إلى تراث مصر القديم لكى يتمشى ذلك مع دراستها فى الألوان وهذه الدراسات مستوحاه من مصدر قومى وهو المنسوجات القبطية " (١) . وكانت جاذبية سرى دعوبه على خلق فن مصرى الطابع نابع من البيئة المحلية ، والاعتماد على ذاكرتها من مرحلة الطفولة المخترنة للعديد من الأشكال والرؤى والتصورات والحلول ، " أيضاً كانت واعية بمعطيات التراث العربى بتفاصيله الارابيسكيه الكثيرة المنهمرة بحيث تصنع حالة من الحيوية المستمرة لاتنقطع وثانيا الارتباط بالانسان - النبض وليس الشكل الخارجى بالاضافة إلى الارتباط بالطبيعة ولا تنقل ملامحها كما هى وإنما تستوحى دائما منها ما يدفع بالتعبير الانسانى الفنى إلى الأشكال ، ويضفى عليها غنى وحيوية " (٢) ، وفنها فى الواقع نوع من الاجابة الذاتية على الاسئلة المصرية التى يطرحها على الفنان مجتمعه وعصره . ونرى فى أعمالها عن التعبير الإجتماعى فى أغلب مراحلها المعروفة أحساساً يظهر معاناة الانسان ومشاكله اليومية فى ظل واقعه اليومى ، وعبرت عن قضايا المرأة العاملة ، ومشكلة تعدد الزوجات والمعتقلات ، ونضال الشغيلة فى مصر ويظهر ذلك بوضوح فى لوحه " نشر الغسيل" شكل رقم (١٠٥) المأخوذة من الحياة اليومية التى تعيشها الزوجة فى المنزل ، وأيضاً لوحة " أم رتيبة " عام ١٩٥٣ شكل رقم (١٠٦) وقد تبلور فى هذه اللوحات اسلوبها الذى تتصهر فيه الزخرفة مع الحس التصويرى كما يبدو التمكن من الرسم الاكاديمى واضحاً فى الخطوط المحيطة بالأشكال .

1 - Aime - Azar , Penitres du Groupe de l'art Moderne 1954 .

(٢) فاروق بسيونى ، جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة ص ١٥ .



شكل {١٠٥} - جاذبية سرى - نشر الفسيل - زيت على توال ١٩٥٢



شكل {١٠٦} - جاذبية سرى - أم رتيبة - زيت على توال ١٩٥٢

سارت رحلة جاذبية سرى الفنية فى مسارات متعددة ، وأدوار متقلبة إعترت رحلة التصوير المصرى الحديث ، منذ أن كانت صاحبة الاتجاه الرومانسى الواقعى عند انتسابها فى البداية لجماعة " الفن الحديث " وتتضح هذه النزعة الواقعية الرمانسية فى لوحة " الفتاة والدمية " (شكل رقم ١٠٧) ، وجماعة " الفن الحديث " قامت فى أهم عمود من أعمدها على المزاجية القائمة فى أعمال الجماعة بين الفكر الاوروبى والفكر القومى وبرغم المراحل والتجارب والإتجاهات والمدارس التى استفادت منها وهى الواقعية والتعبيرية والرمزية إلى التجريدية إلى غير ذلك ، ولأن وعيها بإيقاع النمو المستمر والاستحداث المتواصل فى التصوير العالمى بأشكاله ومذاهبه المختلفة ، ولكى نفهم الفلسفة التشكيلية لجاذبية سرى ، يجب الانغفل تطور عطائها الفنى ، أو نتجاهل المؤثرات الجديدة التى كان لابد للأيام أن تضيفها إلى وجدان الفنانة وبمسيرتها الفنية . ومن ثم انعكاس كل ذلك على أشكالها التى أصبحت تتسم بخشونة وبدائية تؤكد تطور ها من الواقعية الإجتماعية إلى التعبيرية الإجتماعية ، وفى بعض الأحيان إلى الرمزية الإجتماعية .

" وتلعب الأطفال فى الرؤية التشكيلية لجاذبية سرى دوراً كبيراً . فهى تصورهم كثيراً ، وما من لوحة فى موضوعاتها الإجتماعية الا وكان الاولاد . صبياناً وبناتاً . يتمثلون فيها ، بعيون نجلاء وأزراع نحيلة ، وشعور جعدة ، واقدام حافية . لا تنعكس على قسمااتهم الآثار الإجتماعية للحياة التى يحيونها ويحياها اهاليهم . السواد الاعظم من شعب مصر الكادح - فحسب - بل تضىء فيها أيضاً قناديل دفيئة من الأمل والرجاء ، واستشرى المستقبل ، بلإنهم أيضاً يتحولون فى بعض اللحظات إلى الوعاء الذى تصب فيه الفنانة كل طاقاتها الإنفعالية والتأملية " (١) لقد وجدت الفنانة فى رمز الأطفال أداة فعالة لا فراغ طاقاتها وشحناتها الدفينة . ويحدث عند جاذبية تلاقى تلقائى بين العالم الداخلى والعالم الخارجى وقد كان هذا التلاقى مضطرباً فى عطائها الفنى ، فلم تحس فى وقت من الاوقات بأن ثمة خطوة مصطنعة بين رؤيتها الداخلية و الخارجية ، وهى عندما كانت تصور موضوعاتها الشعبية كانت تصور بيسر نفسى ، إذ لم يكن عالمها الداخلى يختلف عن الرؤية الخارجية .

وقد مرت الفنانة بعدة مراحل ، المرحلة الأولى بدأت مع بداية ، الخمسينات وحتى منتصفها ، قدمت فيها تصويراً تشخيصياً ذا حس زخرفى مبهج برغم ملامح وجوه الشخصوس التى تحمل مسحة حزن ، وكانت اللمسة فى هذه الفترة فطرية وفيها تعبير حى مباشر ملئ بالانفعال الصادق ، وتشعر بذلك فور مشاهدتك لأعمالها فى تلك الفترة وقد تضاعلت بعض الشئى فى المراحل اللاحقة .

(١) نعيم عطية ، العين العاشقة الهيئة و العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٦٢ .



شكل {١٠٧} - جاذبية سرى - الفتاة والدمية - زيت على نوال .



شكل {١٠٨} - جاذبية سرى - أم تمشط شعر ابنتها - زيت على نوال ١٩٥٣ .

" وقد إهتمت الفنانة فى تلك الفترة بتصوير شخوص مصرية بملامحها وعاداتها وسلوكها ، ومواصلة ذلك الإتجاه الذى كان قد ارساه من قبل " راغب عياد " ولكن برؤية واسلوس ادائى وتناول مختلف ، حيث يتسطح العالم الذى تصوره ويمتلئ السطح بالتفاصيل والزخارف ، وتهتم بالخط كأساس للرسم ، ثم تثرى الأشكال بزخارف كثيرة تجعل السطح "يشغى" بالحيوية مما يعوض كثيراً من سكون الأشكال الصريحة المواجهه ويدفع اليها بحس فانتزى " (١) وكان التكوين المنشغل بالموضوع ، ومفردات هذا الموضوع ، هو الذى أدى بها إلى الاعتماد على عملية الرص والتجاور ولا يهتم فى ذلك ما يظهر فى مقدمة الصور أو فى خلفيتها ، ولم يكن البعد الثالث له ادنى شغل فى خيال الفنانة عند عملية التكوين ومن باب أولى إشكاليات المنظور ، وانما كان ما يهتمها هو عملية التجاور والملاصقة بين الاشياء والاعتماد على التقاطعات الخطية ، ولحنية اللون ، وكان هذا كافياً لكى يحول دون سقوط العمل فى دوامة التسطيح والزخرفة ، ومن أعمال تلك الفترة لوحة "الفتاة والدمية " شكل رقم (١٠٧) وهى تبرز جانباً هاماً من جوانب مرحلة الطفولة حيث يسعد الفتيات باللهو مع مايصنعونه من عرائس "دمى" أنها هنا تستدعى حاله من تلك الحالات فترى فتاة ودمية بأخذان المساحة الاكبر من حيز اللوحة ، وأم وإبنتها . الأم تحتضن الابنة والإبنة تحتضن الدمية وتتوحد نظرات الأم والإبنة حيث تتجهان وهى مشوبه بإحساس بالسعادة والرضا نحو الدمية التى جعلوها ترتدى زياً ريفياً ، الفستان الأسود الريفى والطرحة السوداء والحلقان والعقد الذهبى الذى تبرز منه هذه الدائرة الذهبية القوية التى تخطف النظر ولم ينسوا تلك الحليات والزخرفة على منطقة الصدر : إلا أن الغريب فى الأمر هو ذلك التعبير الذى يبدو على وجه الدمية فنظراتها تنطوى على شعور بالفزع والخوف ، تجلس الأم والإبنة ودميتها داخل غرفة . تجلسان على الأرض ومن خلفهما يوجد شئىء ربما يكون كنبه وهذا الكليم المقسم بتقسيمات زخرفية على النمط الاسلامى وكذلك تتردد هذه الزخارف على مساحات فى الخلفية ، لم تنسى الفنانة أن تقوم بزخرفة فستان الأم وإبنتها ببعض الزخارف التى يغلب عليها الأشكال الدائرية ، هذه الأشكال التى تجد صدئ لها فى القرص الذهبى المعلق على صدر الدمية ، الفنانة إهتمت بإضفاء حساً عاطفياً على وجه المرأة والفتاة فيهما الرقة والسعادة ، ولكن مما يلفت النظر هذه الشفافية فى جسد المرأة والإبنة فى المنطقة التى يظهر فيها الساقين . والخط هنا يلعب دوره فى تحديد المساحات فى شكل المرأة والفتاة والدمية فالخط يغلب على التجسيم ، كما أن التأثيرات الخطية تلعب كذلك دوراً فى الخلفية وفى أرضية الحجرة ، غير أننا نلاحظ أن مساحات الفاتح والغامق فى الخلفية فى الجزء الذى يشبه حرف (T) لم يكن موفقاً فقد أثر على تركيز النظر على الكتلة التى تضم الأم والإبنة والدمية ، ويمكن القول أن بهذه الصورة الكثير

(١) فاروق بسيونى ، جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة ص ١٨ .

من العناصر الشكلية والموضوعية التي ستأكد في اللوحات التالية التي رسمتها جاذبية سرى ، وفي نفس الفترة قامت بعمل لوحة " أم رتيبة " شكل رقم (١٠٦) نجد جاذبية تصور لنا حالة من حالات الحب والحماية والرعاية التي تكفلها الأم لابنتها فنحن هنا أمام أم تحتضن ابنتها . وتوحى العناصر الأخرى الموجودة باللوحة بأنها داخل غرفة للنوم وهو ما يتضح من خلال شكل السرير الذي يظهر ورائهما ، إننا هنا أمام حالة خاصة ، فالفنانة قد أطلقت على اللوحة اسم " أم رتيبة " إذا فنحن أمام امرأة بعينها إذ أنها رمز للام القوية التي تكافح من أجل تربية ابنتها ، إن هذه الحالة الإنسانية التي تبدو للمشاهد تؤكد ما نقول ، فهذا الاحتضان والتوحد والتماسك وكذلك التعبير على وجه الأم يبرح لنا بحياة هذه الأم التي تختزن الأمل في هذه الفتاة الصغيرة ، فهي أملها في الحياة ، هناك حركة نقودنا داخل الصورة فعينى الفتاة نقودنا إلى عيني الأم ثم تشدنا تلك الفتحتين المرتبطتين بالباب الذي يقبع هناك في أقصى عمق للصورة . إن التكوين متزن ومتربط ، وهذه الإياقات الموجودة في كتلة الأم وابنتها والدوائر والخطوط الرأسية والأفقية الموجودة في السرير ، كلها تعمل على إزدياد التوازن والتماسك لعناصر اللوحة .

لازال الخط يلعب دوراً رئيسياً في المعالجة التشكيلية لجاذبية سرى ، وهو هنا يتضافر مع المساحة اللونية الصريحة وهما العنصران اللذان يتسيدا اللوحة ، غير أننا نلمس كذلك ولع الفنانة جاذبية برسم بعض الزخارف ، وهي هنا تظهر في فستان الفتاة المحلى برسوم الورود المتشابكة بالوريقات الخضراء ، كذلك الإهتمام ببعض التفاصيل الموجودة في العقد والحلق الذي ترتديه الأم .

لازالت تهتم الفنانة بالرسم الواقعي للعناصر الإنسانية ونلاحظ ذلك في ملامح الوجوه وخطوط الجسد والأيدي ، وقد حاولت أن ترسم ما تراه وعلى وجه الخصوص في يد الأم التي تمسك بيد ابنتها ، يتضح تماماً أن الفنانة قد استعانت بالموديل أو النموذج الانساني حتى تكون دقيقة في رسمها لهذه اليد بهذا الشكل بالاضافة إلى ذلك فإن ما يلفت النظر أيضاً التعبير البادى على وجه الأم وابنتها ، فإننا نشعر باختلاف تلك المشاعر والأحاسيس .

فالأم برغم تلك المحاولة للإبتسامة إلا أنها عاصيه لاتريد أن ترسم على شفيتها، لان إحساساً آخر تشر به عينيها التي تحمل معانى أخرى في نظراتها البعيدة ، إنها تنظر إلى شئ بعيد ، إنها نظرة إلى المستقبل ، والمستقبل الذي هو ابنتها - وهو ما يفسر لنا الإحاطة بالابنة ، وإذا كانت جاذبية سرى في هذا العمل قد حاولت أن تهتم بالإقتراب الواقعي عند رسمها للاشخاص إلا أنها قد إختارت أن يلعب الخط الدور الاساسى في هذا الإقتراب وابتعدت عن التجسيم الذي يعتمد على درجات الظل والنور ، فنجد أن المسطحات اللونية هي التي تسود في اللوحة ، وقد إختارت مجموعة لونية محدودة تحتوى على الألوان الباردة والساخنة من خلال

الدرجات اللونية الزرقاء والخضراء والساخنة التي تحدد في الألوان الأوكر والبرتقالي والأصفر

ونجد في لوحة نشر الغسيل شكل رقم (١٠٥) نجد الفنانة تقف في مرحلة بين التسطيح والتجسيم فمحاولة التجسيم بالتحديد الخطى القوي ، هذا الخط الذي يحيط بالعناصر الموجودة في اللوحة ، فدرجات الفاتح والغامق والظلال موجودة .

ونجد أن الفنانة لا زالت مهتمة بالزخارف على الأزياء - إن المرأة شغلت الفنانة ، ونلاحظ أن الرجل ليس له وجود في هذه اللوحات المبكرة ، فهي تتناول أحوال المرأة في حمايتها الأسرية ، وأعبائها المنزلية ، فاتخذت من موضوع نشر الغسيل منطلق لعمل هذه اللوحة .

إن التناول الفني هنا يغلب عليه الألوان الداكنة التي تسيطر على مساحة اللوحة وترك الأضواء تنبعث من خلال فتحات للسور الحديد ومن خلال الخلفية والقوطية الحمراء التي تستعد المرأة لنشرها على الحبل ، ولم تنس أن تجعل الفتاة ترتدى القبقاب في قدميها . ولم تعتمد الفنانة التركيز على تعبير الوجه ، فإننا نجد المرأة التي تمسك بالقماش الحمراء تكتسى بمساحة لونية داكنة -إنها تجسد لحظة نشر الغسيل -إنه من بين هذه الألوان والظلال الداكنة تبرز مساحات لونية مضيئة وتضاد قوى بين الدرجات اللونية الخضراء الموجودة في أوراق البنات وتلك المساحة الحمراء المضيئة التي تمثلها القماش . مازالت الفنانة مرتبطة بالرؤية الواقعية . فقد حرصت على تجسيد التضاد القوى بين الظل والنور ، فالضوء الموجود في الخلفية يؤكد التضاد والداكن الموجود في بقية أجزاء اللوحة . وتؤكد مرة أخرى العلاقة الحميمة بين الأم وإبنتها في لوحة " أم تمشط شعر إبنتها " شكل رقم (١٠٨) وإذا كانت جاذبية سرى قد رسمت لوحة " أم رتيبة وإبنتها " داخل غرفة النوم ، فإنها في هذه اللوحة قد إختارت الشرفة لتجلس فيها الفتاة على الكرسي وتقوم الأم بتزيين إبنتها ، إن ما يؤثر فينا هذه الشحنة الإنسانية التي تصل إلينا عبر ما نراه سواء في لوحة " أم رتيبة " وفي هذه اللوحة التي نحن بصدد الحديث عنها ، فهناك علاقة سلاميه ولحظة صفاء تجمع بين الأم والإبنة فالإبنة تستسلم لأصابع أمها وتتركها تمشط شعرها ، وهي تشعر براحة ، ولا زال الخط يلعب دوراً رئيسياً مع المساحات الملونة ، وإن كان هناك بعض آثار من الرؤية الواقعية المتمثلة في المنظور (أرضية البلكونة ، السور ، والباب الخشبي) ، ومحاولة عمل بعض الظلال والأضواء التي توحى بتجسيم بعض عناصر الصورة ويتضح من اللوحة أن الفنانة جاذبية سرى أعطت قدراً من الاهتمام لرسم عناصر الصورة فالنسب التشريحية للأم وإبنتها أقرب إلى الواقع منها إلى المبالغات التحريفية ، ويدخل الخط كعنصر جمالي في لوحاتها .

بعد منتصف الخمسينات وحتى بداية الستينيات بدأت الفترة الثانية في تجربة الفنانة جاذبية سرى وهى فترة هامة ، حيث بدأ فيها التحول من الواقعية الزخرفية التى تسكن فيها الأشكال نحو واقعية تعبيرية تتحرك فيها المفردات ، وتتسحب تصاوير الشخص من الصدارة والمواجهة متحولة إلى عناصر هامة داخل أعمالها التجريدية التى ينقسم فيها السطح إلى مساحات هندسية متناغمة ، ومن خلال الحوار بين الإنسان العضوى وبقية اجزاء التكوين الهندسية ، يتولد التعبير ساخناً ، وتركز تلك الموضوعات التى بدت كمثيرات أولية تستلهم منها الفكرة ثم تُولف بعد ذلك " الرؤية " التشكيلية فهى قد استلهمت فى تلك الفترة مجموع الألعاب الشعبية التى يلعبها الأطفال المصريين " كالحجلة " و " المراجيح " وغيرها ، وكذا قد استلهمها تصوير الأطفال فى شقاوتهم ، كمثيرات أولية ليس الهدف منها التصوير التسجيلى وإنما لاستلهم موضوعات تشكيلية بدت ذات روح وحس مصريين وفى نفس الوقت بنفس الدرجة بدا الأمر كحوار بين التجريد والتشخيص فالسطح ملئ بالتقاسيم الهندسية والأشكال الخالصة المتسقة الساكنة ، وفى نفس الوقت تبدو متداخلة مع شخوص متحركة متلاحمة معها تثير فيها نبضاً حيوياً يتوافق فيه الحوار بين لغة التشكيل والمعنى التعبيري دون طغيان لأى منها على الآخر ويؤكد ذلك تلك الخشونة فى السطح ، ووضوح لمسات اللون الدسمة ذات الإيهام بالبعد والمنظور اللوني ولعل إنتقاء التسطيح الزخرفي ، وتحول التفاصيل ذات الحس "الفانتزى" إلى لمسات تصويرية غنية هى بداية ما قدمته بعد ذلك من ثراء فى تصويرها خلال الستينيات بعد ذلك .

وفى لوحتى " المراجيح " شكل رقم (١٠٩) و " لعبة الحجلة " شكل رقم (١١٠) فى لوحة " المراجيح " تسترجع جاذبية أحاسيس الطفولة ، حينما يلهو الأطفال بركوب المراجيح بما يشعر به الأطفال فى إرتفاع المراجيح إلى أعلى وهبوطها إلى أسفل ، مزيج من المتعة والخوف ، أحساس بالانطلاق بالطيران فى الفضاء كما الطيور ، شعور بالسعادة حينما يقوم الطفل بدفع المرجيحة إلى أعلى بحركة ساقه وجسده وتشبس الأطفال بالقوائم الحديدية التى تربط قارب المرجيحة ، والنخيل والبيوت والمنظور المتنوع من أعلى الزخارف - الخطوط ونقاطها.

إن اللون الأزرق بدرجاته المنتشرة فى المساحات الأفقية تشعرك بالفضاء وان هؤلاء الأطفال بمراجيحهم يجولون فيها . الألوان الموجودة فى اللوحة تعكس السعادة والبهجة فقد رسمت الفنانة الأطفال والمراجيح من أعلى ، أو كما يقال منظور عين الطائر وتعددت مستويات الرؤية فالنخيل عند الأفق رسمته فى أسفل اللوحة لتؤكد هذه الرؤية من أعلى ، وتؤكد فكرة النظر من فوق وفى هذه اللوحة صراع بين المساحة اللونية والخط ، محاولة من الفنانة للتخلص من قيد الخط الذى كان يحدد أشكال عناصرها فى لوحاتها السابقة ، فوجد فى

بعض الأجزاء وقد تحررت بعض الشيء وأضافت اللون القوي بدون تحديد خطى تاركة التضاد اللوني أن يقوم بدوره .

إن رؤية الفنانة لمواجهة هذا الموضوع تتسم بالرؤية الجريئة ، فهي لم ترسم المراه من خلال منظور تقليدي عادي وانما إختارت أن ترسمهم كما لو أنها تصورهم من أعلى وكأنها تريد أن تكثف ذلك الإحساس بالطيران في الفضاء فالأطفال وهم يدفعون مراجيحهم أعلى يبدون أنهم يطيروون في الفضاء الواسع بعيداً عن الأرض ، يشعرون بخفة وانطلاق ودمج عدة مستويات للنظر في لوحة واحدة ، فالعناصر داخل الصورة لا تخضع للمنظر التقليدي أى الثلاثي في نقطة عند الأفق وانما صورتهم من إتجاهات لا يمكن أن تلتقى معاً في الواقع .

لقد تحطمت قيود الرؤية المنطقية ، لقد أرادت أن تحلق في آفاق أرحب خارج حد الأفكار العادية ، والتي كان يمكن إيجادها في هذه المراجيح بطريقة عادية . مساقط أفقية ومن أعلى ومن أسفل في آخر قارب مرجيحة في زاوية اللوحة نجد أنها أعلى مستوى النظر حيث تبتعد عن نظرنا ، أم تلك التي في المقدمة فكانت تراها من أعلى ، من الممكن أن تكون تتسم لحركة المرجيحة ما بين بداية إنطلاقها وإرتفاعها وهبوطها والملاحظ أن الشعر ليس منمقاً به هو يتطاير بفعل الهواء وفي وسط كل ذلك فلم يفوتها أن تتعامل تشكلياً مع بعض الزخارف لقد أستطاعت أن تنقل إلينا بصدق الكثير من معاني هذه المراجيح ، الحالة الشعورية للأطفال ، إن مستويات الأفق والبيوت والأرض قد تفككت من رباطها المنطقي .

إن الألوان الساخنة الأصفر والبرتقالي والتي تتأكد بشكل أقوى في تلك الهالة التي تحيط بالطفلتين في مقدمة الصورة ، والملونين باللون البنفسجي والبرتقالي والأخضر الخطوط تتجه في ديناميكيه ، ومما زاد من الإحساس بالإندفاعات المختلفة للمراجيح شكل وأوضاع الأطفال ذاتها .

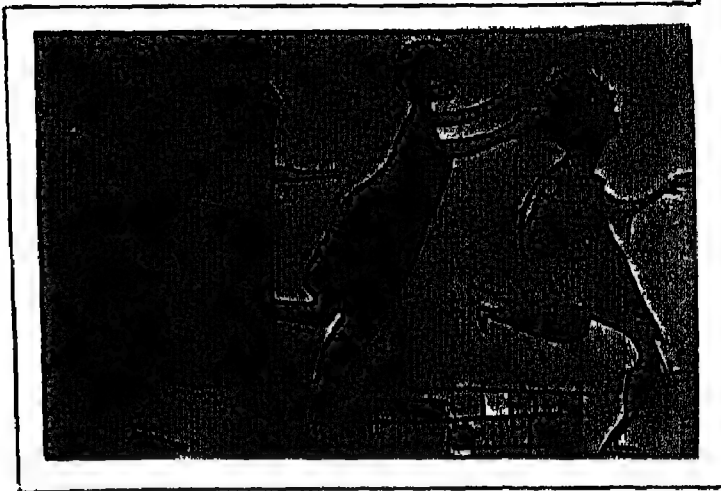
ومن أعمال تلك الفترة لوحة " لعبة الحجله " شكل رقم (١١٠) ما بين الإستاتيكية والحركة ، إن ماعثرت عليه في لوحة المراجيح من إعادة تركيب لمستويات المنظور قد تأثرت في هذه اللوحة ما بين الواقع والخيال ، الخطوط ، المساحة .. المسحة التعبيرية برغم رسمها الجيد لساقى الفتاة التي تحجل إلا أن ذراعها لا يرقى إلى مستوى النظرة المتعمقة التي نظرت بها إلى الساقين ، لقد نجحت في التعبير عن الحركة فنحن نشعر أن الفتاة ستحجل بساقها في اللحظة التالية ، هذه الفتاة وهي تمسك بساق وتستعد والفتاة الأخرى التي ترمي بقطعة اللعب... لتستقر في الخانة المراد الوصول إليها ، إذن فقد جمعت بين الحركتين ... حركة رمي " الشيء " والحجل ، الشكل الدائري للمسقط الأفقي لجسم الفتاة وتلك الدائرة التي تحيط بالشيء التي قذفت به الفتاة ، ثم هذا التحديد لإتجاه الرمي عن طريق خط ديناميكي



شكل {١٠٩} - جاذبية سرى - المراجيح - زيت على قوالب -



شكل {١١٠} - جاذبية سرى - لعبة الحجلة - زيت على قوالب ١٩٥٨



شكل {١١١} - جاذبية سرى - لعبة الاستغماية - زيت على قوالب ١٩٥٨

وحركة الساق واليد يكشف عن دقة ملاحظة للفنانة ، فنحن نشعر فعلاً بحركة اليد وهي ترمى هنا الشيء وأحياناً يكون الشيء المقذف على شكل قطعة مربعة من بلاط ، وهي فعلاً قد قامت باستلهاهم هذه المربعات الصغيرة وأضافتها وكررتها في الجزاء الأيمن من الصورة تحت قدميها ، وكذلك في الجزء الداكن أعلى اللوحة على اليمين قد خلقت نوعاً من التردد الجمالي للمساحات المربعة الصغيرة التي تتناول مع تلك المساحات الهندسية المتمسه في إطار قانون اللعبة .

إن المساحات البنية اللون التي تقع خلف الفتاة لا نجد في معظم جزئها العلوى أى عناصر بل هي مساحات بنية داكنة تعمل كخلفية لجسم الفتاة وقد إستطاعت الفنانة نقل تلك الإيقاعات المثالية والزوايا الموجودة في الرسم إلى جسد الفتاة في عدة مساحات واضحة هذه المساحات عملت كخلفية ساعدت على إبراز شكل الفتاة والتركيز عليها فهي لم تتلاش في المربعات والمستطيلات التي ضمتها تلك المساحات الهندسية وعلى خلاف لوحة " المراجيح " .

يبتعدت الفنانة عن الألوان القوية الصارخة وأستخدمت ألوان هادئة أقل حدة ، ومن أعمال تلك الفترة لوحة " لعبة الاستغماية " شكل رقم (١١١) والتي تعكس حساً تعبيرياً يأتي عن طريق إندفاع حركة الأشخاص الإيقاعية في اتجاه واحد ينتهي عند طفل فزع على وشك التوقف كي تعود العين عن طريق حركة جسمه إلى قلب اللوحة ، وقد قامت الفنانة بشغل اللوحة عرضياً بترصيصها وحالة إندفاعهم تعطينا إحساس بانهم سوف يخرجون من إطار اللوحة . وقد قامت الفنانة بتلخيص مساحات اللون في الجسم إلى أربع درجات لونية كذلك اعتمدت على تحديد الأجسام بخط داكن إلى اللون البني بذلك تذكرنا بأعمالها الأولى التي كانت تقوم بتحديددها بخط أسود ، واللون البرتقالي في منتصف ونهاية اللوحة من جهة اليمين أحدث نوعاً من التوازن التشكيلي حيث قامت الفنانة بتقسيم الخلفية إلى مجموعة من الخطوط الهندسية المستقيمة طويلاً وعرضياً مما نتج عنه ظهور أشكال هندسية تتمثل في مربعات ومستطيلات وقد عالجتها معالجة لونية عن طريق تسطيح اللون ، ونلاحظ أيضاً أنها قد إستعارت بعض الملامح تبدو لنا إلى شكل بعيد من الفن المصرى القديم حيث تبدو من خلال عنصر الحركة والترصيص وأيضاً تسطيح اللون في الجسم ، كما أنها قامت بوضع مجموعة من النجوم في المساحات العلوية من اللوحة وهي إحدى رموز الفن المصرى القديم ، اللوحة تتسم بديناميكية من خلال حركة الأشخاص وإندفاعهم تجاه يمين اللوحة ، ومن خلال تجاور الألوان الساخنة والباردة ، ومن خلال الحالات النفسية المختلفة التي تتاب الشخصوس الموجودة بالعمل .

ولد وليم اسحاق ١٩٢٤ بأحد قرى محافظة الدقهلية وقد إلتحق بالقسم الحر بالفنون الجميلة ودرس التصوير على يد أحمد صبرى وقد توصل إلى إكتشاف شخصيته الفنية من خلال المدارس الغربية التى كان لها كبير الأثر على أعماله .

فقد كان وليم أسحاق يميل إلى الرسم والتلوين وكان تأثره بعوالم " سيزان " التى تأثر بها فى أعماله لذا فقد وجد فى أعمال " سيزان " المنبع الذى ينهل منه اغلب أعماله وقد تأثر إسحاق بأعمال الفنان بيكاسو من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل وكانت بعض أعماله تتجه نحو التكعيبية كما تأثر بالفنان " مرسيل دوشامب " وخاصة فى لوحة " العازفات " شكل رقم (١١٢) .

ومن أعماله الأولى لوحة " فتاة " شكل رقم (١١٣) وهى تمثل شكل ثلاثه أرباع لفتاة وضعت فى مقدمه اللوحة يذكروا أسلوبه بأعمال الفنان بول سيزان من حيث معالجة الخطوط والألوان وبنائية العمل فقد إعتد الفنان على التبسيطات اللونية وتلخيص المساحة إلى فاتح وغامق وبناء الشكل بناء معمارياً وقد قسم بعض المساحات اللونية إلى أشكال هندسية ويبدو هذا واضحاً فى ملابس الفتاة والخلفية وكذلك فى وجه الفتاة فمنطقة الأنف تمثل مثلث وكذلك منطقة الذقن ونلاحظ أنه تخلى عن بعض التفاصيل فى الجسم البشرى مثل الفم والاطراف وقد قام بوضع الفتاة فى منتصف الصورة ومن أمامها وخلفها مجموعة من العناصر مبهمة الهوية اختزلت إلى مساحات هندسية متنوعة فى الشكل والاتجاه ساعدت على سريان الحركة فى اللوحة ، وقد تناغمت هذه المساحات كذلك مع مسطحات وحركة الفتاة ، وتبدو بصورة واضحة لونها لونا إلى الوجه وكتلة الشعر الذى حولها الفنان إلى مساحة هندسية مبسطة تتنوع فيها حركة الخط باتجاهاته وكذلك إتجاه حركة الأنف وشكل الذقن وخط الرقبة وتبين كيف إستطاع أن يتعامل مع الخطوط والمساحات التى تقع خلف الرأس وتجاورها فى الحركة والشكل المثلثى ، وهى تتوازن فى إندفاعتها تجاه اليمين واليسار .

ونلاحظ هذا فى لوحة " طبيعة صامتة " شكل رقم (١١٤) وتمثل تمثال نصفى لفينوس مع مجموعة من التفاح وطبق وقام بتحليل الخلفية بمساحات لونية متباينة وهى عبارة عن خطوط متجه إلى أعلى متقاطعه مع خطوط عرضية أسفل ووسط اللوحة ، وقام بوضع لون فاتح فى الخلفية وقام بتبسيط اللون فيها وحدثت الخطوط الطولية والعرضية ربط مع خلفية الطبيعة الصامتة فأحدث هذا نوع من التماسك والاتزان باللوحة وقد عالج الثمار الموجودة باللوحة من خلال مسطحات لونية بألوان تتميز بالشفافية وهى أقرب إلى تأثيرات الألوان المائية ، التكوين هرمى قاعدته أسفل اللوحة وتمثله المنضدة وخط الأرضية الذى يمتد مع طبق الفاكهة ومجموعة ثمار الفاكهة .



شکل {۱۱۲} - مارسیل دوشامپ - العازفات - زيت على توال ۱۹۱۱



شکل {۱۱۳} - ولیم اسموق - فتاة - زيت على توال ۱۹۱۱ .

وقمته عند المساحة الداكنة اللون الموجودة عند رقبة التمثال المقطوعة إلا أن هناك قمه أخرى للمثلث تقودنا خارج اللوحة من أعلى وهى عند تلاقى الخطين المائلين إلى الداخل الذين يحيطان بالتمثال من اليمين واليسار وأحدث إيقاع الفاكهه وترديدها فوق المنضدة وداخل الطبق نوع من الحركة التى تأخذ العين فى حوار داخل اللوحة مروراً بكل عناصرها . واللوحة شبيهة بلوحة " طبيعة صامتة مع تمثال كيوبيد " للفنان " سيزان " شكل رقم (١١٥) من حيث العناصر التى رسمها كالتمثال، وثمار الفاكهة ، وقطعه القماش ، والمساحات الهندسيه المتمثلة فى المنضدة والأشكال المتواجدة فى خلفية اللوحة .

وفى لوحة " الأم " شكل رقم (١١٦) نلاحظ أنه تأثر فى معالجته اللونية بتبسيطات " موديليانى " اللونية خاصة فى الألوان المائية وفى هذا العمل نجده مترددا ونشعر أنه لا زال يبحث عن معالجة فنيه خاصة به رسمها وفى ذاكرته بعض سمات فنيه لبعض الفنانين الغربيين وهو هنا يتأرجح مابين المعالجة المسطحة للأشكال وبين التجسيم الذى يبدو من خلال شكل الظل والنور فى الوجه وعلى وجه الخصوص فى الشعر فوق الجبهة وفى الفك والرقبة وبعض مناطق الذراعين والحوض ، وقد قام الفنان بإستخدام اللون البنى ودرجاته وقليل من اللون الأسود الذى وزعه فى أماكن مختلفة فى أجزاء جسم الأم أعطى ذلك نوعاً من الإتزان اللونى فى اللوحة ، وأيضاً وجوده مع الألوان البنية أعطى نوعاً من الإنسجام اللونى داخل اللوحة ، ولم يهتم الفنان برسم اليدين بالنسب الطبيعية التى تتناسب وحجم الأم ، لقد راعى الفنان فى أغلب أعماله البناء المعمارى للوحة بشكل عام ، ولشخصه بشكل خاص ، وقد إستفاد الفنان من أعمال الفنانين الأوربيين وذلك من خلال إطلاعهم على الكتب التى تحوى أعمالهم مثله مثل جميع زملاءه فى الجماعة ، ونلاحظ فى هذا العمل الذى نحن بصددده وأيضاً العمل شكل رقم (١١٣) تشابه كبير ولوحة " فتاة و مندولين " لبيكاسو شكل رقم (١١٧) من حيث إستخدامه للألوان وطريقته البنائية للعمل .

١٦٨



شكل {١١١} - ولیم اسحق - طبیعة صامتة - زيت على توال

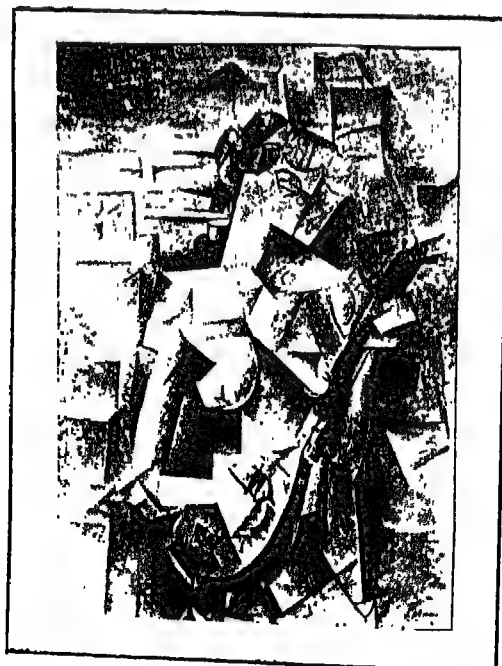


شكل {١١٥} - سیزان - طبیعة صامتة وتمثال کوبیرا - زيت على توال ١٨٩٥ .

١٦٩



شكل {١١٦} - ولیم اسحق - الأم - مائية على ورق ١٩٤٨ .



شكل {١١٧} - بیکسو - فتاة ومندولين - زيت على توال ١٩١٠ .

نتائج وتطبيقات الباحث فى فن التصوير

تخضع أعمال الباحث فى المراحل الزمنية المختلفة للمنهج التجريبي ، وذلك منذ عام ١٩٨٩ من خلال عمل العديد من الدراسات لإظهار قيمة اللون وإيحاءه عندما يتجاوز مع لون آخر ، وذلك من الناحية الجمالية ، والتعبيرية والسيكولوجية .

كما قام الباحث بعمل دراسات للعنصر البشرى وإظهار الجانب التعبيري من خلال الدراسة ، واللون ، ومدى ارتباطهما بالناحية الدرامية والنفسية للعنصر الإنسانى ، وقام الباحث بتجارب كثيرة تعتمد على اللون وأثره على التعبير من خلال تحويل الشكل الإنسانى منتجاً بعد ذلك إلى محاولة التجريد الخالص للشكل الإنسانى فى بعض الأحيان ، والإتجاه إلى التحطيم الشكلى للإنسان فى البعض الآخر ، وإن كانت تعتمد أعماله إلى إظهار التجريدية التعبيرية فى الأشكال ، وذلك من خلال تجاور الألوان باللوحة .

ومن الأعمال التى أكد الباحث فيها على المعانى المنبعثة من خلال الألوان الحوشية المتناقضة التى إعتد فى بعضها على التشويه إلى حد التحطيم الكامل ، ويظهر ذلك فى لوحة " وجوة تعب " (شكل رقم ١١٨) وأيضاً فى لوحة " بورترية " (شكل رقم ١١٩) وأيضاً لوحة " عالم آخر " (شكل ١٢٠) ولوحة " وجه من نافذة الحجرة السوداء " (شكل رقم ١٢١) حيث إعتد الباحث على تحقيق نوع من غرابة الجو النفسى العام فى اللوحات عن طريق اللجوء إلى الرؤية الميتافيزيقية من خلال التجريد وكذلك إظهار الحركة من خلال تناقض الألوان .

لم يعتمد الباحث على الخط فى هذه الأعمال ، ولكن إعتد على المساحات اللونية المتباينة داخل الأعمال . التوازن فى تكوين اللوحات توازن مستتر نتج من تفاعل القوى الديناميكية الكامنة فى مساحات الألوان باللوحات .

أما لوحات " رقصة من الزمن القديم " (شكل رقم ١٢٢) ، ولوحة " رقصة نوبية " (شكل رقم ١٢٣) ، ولوحة " العازفة والراقص " (شكل رقم ١٢٤) حرص الباحث على عدم التشويه الكلى للشخص الموجود فى اللوحات رغم إعتماده على التباين فى اللون مثلما فعل فى الأعمال السابقة ، وقد عبر الباحث فى هذه الأعمال عن الحركة عن طريق التركيب البنائى ، وتوظيف المفردات والعناصر التشكيلية على سطح اللوحة ، والحركة ، وأيضاً من خلال التركيب اللونى ، وأستخدم الخطوط فى بعض الأماكن وهو ما إستغنى عنه فى الأعمال السابقة ، إتجاهات خطوط التكوين وحركة العناصر والأشكال وترديد مناطق الإضاءة الفاتحة والقاتمة مع ترديد درجات الألوان المختلفة فى كل مساحات اللوحات .

وعمل الباحث على إختلاف أحجام الأشكال والعناصر في اللوحات ليس تعبيراً عن الفراغ ولكن لإظهار مكانة الأشياء وأهميتها . وعبر عن الفراغ بإستخدامه ألوان متناقضة مع ألوان العناصر .



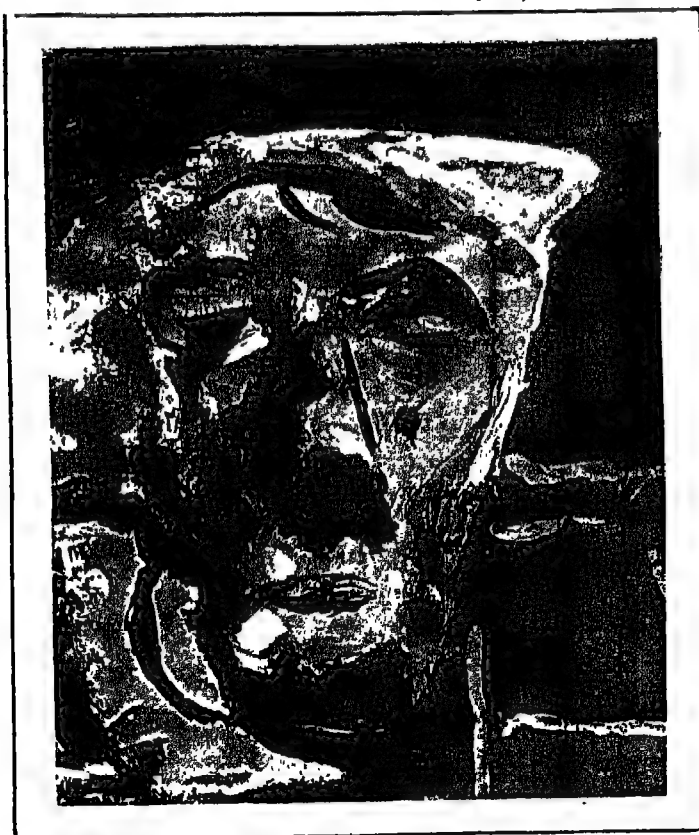
شكل { ١١٨ } - الدارس - وجوه تسبث - زيت على قماش - ١٩٩٦ .



شكل { ١١٩ } - الدارس - بورتريه - زيت على قماش - ١٩٩٦ .



شكل {١٢٠} - الدارس - عالم آخر - زيت على توال ١٩٩٧ .



شكل {١٢١} - الدارس - وجه من نافذة الحجرة السوداء - زيت على توال ١٩٩٧ .

١٧٣



شكل {١٧٢} - الدارس - رقصة من الزمن القديم - زيت على توال ١٩٩٦ .



شكل {١٧٣} - الدارس - رقصة نوبية - زيت على توال ١٩٩٠ .



شكل {١٢٤}

- المدارس -

العازفة والراقص

زيت على توال ١٩٩٥ .



شكل {١٢٥} - المدارس - حلم غريب - زيت على توال ١٩٩٧ .

الخاتمة

تنوعت واختلفت مفاهيم الارتباط بالبيئة والأرض المصرية بين فناني هذه الجماعات ، رغم أن الأرض والبيئة وأحد ولكننا نلاحظ أن الذى تغير هو فلسفة كل منهما لتناول المعنى والرمز لهذا الارتباط . فهو مع فناني جماعة " الفن والحرية " هروباً سيرياً خالصاً وإنتهت بالتجريدية دون تضفيرها بالحياة والمجتمع المصرى ومن أبرز فناني هذه الجماعة الذين استمروا فى عطائهم " رمسيس يونان " و " فؤاد كامل . "

ومع جماعة ، " الفن المعاصر " ارتباطاً رمزياً تعبيرياً ميتافيزيقياً نقدياً .. إجتماعياً ، بذلك خلقت نوع من الفن يتماشى وطبيعتنا المصرية وعلاجاً لبعض المشاكل الموجودة فى المجتمع ومن أبرز فنانيها عبد الهادى الجزار ، حامد ندا ، سمير رافع ، ماهر رائف . واتفقت معها جماعة " الفن الحديث " إلى حد كبير حيث إتجه بعض أعضائها إلى البحث التشكيلي الجمالى عن شخصيتهم الفنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولاً إلى أسلوب مصرى الطابع والبعض الآخر إتجه إلى المضامين الإجتماعية ، ومن أبرز فنانيها " حامد عويس " و " عز الدين حموده " و " زينب عبدالحميد " و " يوسف سيده " و " جاذبية سرى " .

ونستخلص من ذلك أن هذه الجماعات جاءت نتاجاً طبيعياً لعوامل التغير والتطور الذى ظهر فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه هذه الجماعات ، وقد حاولت كل منهم تقديم أشكال جديدة للفن حتى توصل بعضها إلى صياغة جديدة للفن التشكيلي المصرى ليواكب أشكال الفن التشكيلي الحديث فى العالم وربطه بالبيئة والمجتمع . ونستنتج من هذا أن هذه الجماعات التى تناولتها فى بحثى هذا تختلف فيما بينها من حيث المضمون والمعالجة الفنية والموضوع ولكنهم يجتمعون فى تأثرهم الواضح بالإتجاهات الفنية الحديثة فى أوروبا ومع ذلك فقد تركت هذه الجماعات بصمة لا تنكر على تاريخ الفن الحديث فى مصر من حيث إيجاد صياغة جديدة لفن تشكيلي مصرى ، ولازال صداها حتى اليوم من خلال تأثيرها على الفن التشكيلي المصرى المعاصر .

قائمة المراجع

- ١ أحمد بندارى ياقوت : مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر ، رسالة ماجستير ، القاهرة .
- ٢ إلان وكريستين رسيون : عبدالهادى الجزار فنان مصرى ، دار المستقبل العربى ، ١٩٩٠ .
- ٣ بدر الدين أبو غازى : جيل من الرواد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٤ بدر الدين أبو غازى : تقديم كتاب رمسيس يونان ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ٥ بلقيس سيد سلطان : الرمزية فى فن التصوير المصرى ، رسالة ماجستير ، القاهرة .
- ٦ جيرالد ميساديه : كتالوج معرض سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .
- ٧ حسين بيكار : مع المطلق والرمز ، مقالة مجلة المجلة ، القاهرة ، عدد ١٢٦ يونيو ١٩٦٧ بتصرف
- ٨ حسين يوسف أمين : كتالوج المعرض الثانى لجامعة الفن المعاصر ١٩٤٨ .
- ٩ رمسيس يونان : دراسات فى الفن .
- ١٠ سمى الفاروق : جولة مع الفن فى معرض سمير رافع جريدة الشعب الجزائرية ، ١٥ مارس ١٩٦٦ .
- ١١ سمير غريب : قصة السبيلية فى الوطن العربى ، مجلة الدوحة ، عدد ١٠٦ أكتوبر ١٩٨١
- ١٢ سمير لطفى واسيلي : التعبيرية فى التصوير المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ١٣ صبحى الشارولى : عبدالهادى الجزار فنان الأساطير ، الدار القومية للنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ١٤ عز الدين نجيب : فجر التصوير المصرى الحديث - دار المستقبل العربى القاهرة .
- ١٥ عز الدين نجيب : مجلة ابداع - القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ .
- ١٦ فاروق بسيونى : تاريخ فن التصوير المصرى الحديث ، رسالة ماجستير .
- ١٧ فاروق بسيونى : عشرة فنانين مصريين معاصرين ، مجلة الثقافة الاسبوعية ، عدد ٨٠ ، مايو ١٩٧٥
- ١٨ فاروق بسيونى : جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان ، الهيئة العامة للإستعلامات القاهرة .
- ١٩ كارلوس أريان : تصوير محمد حامد عويس ، مطبوعات أسبانيا ١٩٦٨ .
- ٢٠ كمال الجويلى : فننا المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، إبريل ١٩٦٩ العدد ٥٠ .
- ٢١ الكولت دار سكوت : كتالوج معرض الفنان سمير رافع ، القاهرة ، ١٩٥١ .
- ٢٢ محمد سالم : مدخل إلى الفن التشكلى المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير ، الاسكندرية ، ١٩٧٥ .
- ٢٣ محمد شافيق : رمسيس يونان وجيل التمرد / مجلة الفنون / المجلد الأول / العدد ٢ ربيع ١٩٧١ .
- ٢٤ محمد عبد المنعم : القيم الإبداعية فى التصوير عند حامد ندا ، رسالة ماجستير ، القاهرة ١٩٩٤ .

- ٢٥ محمد عزت مصطفى : ثورة الفن التشكيلي ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ٢٦ مصطفى مهدى : التصوير التشخيصى المصرى ، منذ ١٩٥٠ "رسالة ماجستير ١٩٧٨ .
- ٢٧ ميرفت عثمان : زينب عبد الحميد تبحث عن نفسها ، مجلة نصف الدنيا ، عدد ١١٩ مايو ١٩٩٢ .
- ٢٨ نبيل فـرج : سمر رافع من الاسطورة إلى الواقع الإجتماعى، مجلة القاهرة عدد ٨٠ فبراير ١٩٨٨ .
- ٢٩ نعيم عطيه : فؤاد كامل موكبة لنية للعلم الحديث - مجلة الفكر المعاصر - مايو ١٩٦٨ عدد ٣٩ .
- ٣٠ نعيم عطيه : العين العائقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- ٣١ كتالوج المعرض الثالى لجماعة الفن والحريه - القاهرة ١٩٦١ .

مراجع باللغة الأجنبية

- 1 - Aime - Azar -L'Eveil De la conscience picicurale En Egypte 1954 .
- 2 - Aime - Azar , Penitres du Groupe de lart Moderne 1954 .

ملخص البحث

بصورتها الجماعيات الفنية في مصر خلال الأربعينات

تعتبر الجماعات الفنية المصرية في الأربعينات والخمسينات نقطة تحول للفن التشكيلي في مصر ، وكانت حركتهم هي الإتجاه الفني الوحيد تقريباً الذي أعلن التمرد على كل القديم والبحث عن الجديد والتعمق في خبايا المجتمع ، وكان الدور الذي قامت به هذه الجماعات ، هو من أهم الدوافع التي أراد الباحث على أساسها أن يكون بحثه منصبا عليها ، وكيف نشأت وكيف تأثرت بالحياة الشعبية والمدارس الغربية ، والرسالة تقع في أربع فصول وكان لزاماً على الباحث أن يستعرض في الفصل الأول من البحث ما لواقع الحركة التشكيلية في مصر قبل ظهور هذه الجماعات من أهمية على ظهورهم ، وأيضاً واقع الحياة الإجتماعية ، والثقافية وأثرها على الحركة التشكيلية قبل وبعد ظهور هذه الجماعات ، وأثر وجود الفنانين المستشرقين في مصر على الفن التشكيلي المصري ومدرسة الفنون ، وأيضاً أثر نشأة مدرسة الفنون الجميلة وخلق تاريخ جديد لفن تشكيلي مصري .

وفي الفصل الثاني تعرض الباحث للمناخ الذي نضجت فيه الجماعات الثلاثة وأيضاً تكلم عن جماعة الفن والحرية ، والمناخ الذي نشأت فيه هذه الجماعه وكيف تأسست ، وكان لابد على الباحث أن يتكلم عن كل فنان من أعضاء هذه الجماعه على حده بداية من رمسيس يونان وأهمية ظهوره ومفهومه وموقفه من السريالية وأثر الإتجاهات الأوروبية عليه ، ومعالجته الفنية لأعماله ، وتحليل لبعض منها والتحدث عن مرحلته التجريدية . وأيضاً تحدث الباحث عن الفنان كامل التلمساني ، ونشأته ، وحياته ، وأثر السرياليه على فنه ، والرؤية الفنية عنده ، ورأيه في الإتجاه التجريدي ورأيه في الفنان " كاندنسكي " وأختتم الباحث هذا الفصل بالفنان فؤاد كامل ، ونشأته ، ونشاطه ، والسرياليه ، وعلاقته بها وكيفية أنتقاله إلى التجريديه ومعالجته الفنية لأعماله ، ومفهومه الذاتي للتجريد .

وفي الفصل الثالث تحدث الباحث عن هدف تكوين جماعة الفن المعاصر عن معرضها الأول ١٩٤٧ والثاني ١٩٤٨ ، وأفكار هذه الجماعة ، ورأى حسين يوسف أمين في أعضاء الجماعه ونهاية معارضها عام ١٩٤٩ ، والعلاقة بين مفهوم الجماعات الثلاثة وأيضاً تمصير السريالية الأوروبية ، ثم تحدث الباحث عن حسين يوسف أمين مكون هذه الجماعة ونشأته وحياته وتحليل لبعض أعماله وتحدث أيضاً عن أعضاء الجماعة كلاً على حدة بداية من الفنان عبد الهادي الجزار وأثر المحيط والبيئة على نشأته ، والعادات الشعبية ، والحياة البدائية وأثارها على أعماله ، وسريالية ، والحالة التي كان يرسم عليها أشخاصه ، ومحاولة ربط

الفن بالمجتمع ، ووجه الشبه بينه وبين ماجريت ، وأثر بوش وجوجان عليه ، وتحليل بعض أعماله ، وتطرق الباحث للفنان حامد ندا . حياته ونشأته ووجه الشبه بينه وبين الجزار والواقع فى أعماله وإستخدامه للطيور والحيوانات المنزلية ، وأيضاً شخوصه ، والعلاقة بين أعماله وأعمال راغب عياد ، ورأى حسين يوسف أمين فيه ، وأيضاً رموزة ، والإتجاهات الأوربية الحديثة وأثارها عليه ، ورأيه فى التجريد ، وتحليل لبعض أعماله الأولى ، وأسلوبه فى تناول عناصر اللوحة فى هذه المرحلة ، وأيضاً إنتقاله من التجسيم إلى التسطيح ، والمرحلة الثانية عنده ، والسمات الفنية لهذه المرحلة وأثر الفن المصرى القديم على أعماله ، وتعرض الباحث للفنان سمير رافع . نشأته وحياته ومنابع الرؤية عنده ، وأثر الفن المصرى القديم ، والفن الغربى على أعماله ، ورؤية الفنية وأهم ما يميزها ، والبداية والغرابية فى أعماله ، وعناصر العمل عنده ، وتحليل لبعض أعماله ، وتعرض الباحث أيضاً للفنان محمود خليل ، وأثر الريف على أعماله ، والمعالجة الفنية فى أعماله ، وتحليل لبعضها ، وتناول الباحث أيضاً الفنان سالم الحبشى مولدة وحياته ، ومنابع الرؤية عنده ، ومراحله الفنية ، وأثر الفن الغربى على أعماله ، وتحليل لبعضها ، وأيضاً تعرض للفنان ابراهيم مسعودة نشأته وحياته ، ومنابع الرؤية عنده ، والإتجاهات الحديثة وأثارها على أعماله ، وتحليل بعض منها ، كما تناول أيضاً الفنان كمال يوسف وبدايته الفنية ، والمصرية فى أعماله ، ومعالجته الفنية من خلال تحليل أعماله ، وتعرض أيضاً للفنان ماهر رائف نشأته وحياته ، وأثر جماعة الفن المعاصر عليه ، ومنابع الرؤية فى أعماله وتحليل لبعضها .

وفى الفصل الرابع تحدث الباحث عن جماعة الفن الحديث ، وكيف تكونت ، والإتجاهات الفنية لأعضائها ، فتناول بالحديث أعضاء هذه الجماعة بداية من الفنان حامد عويس مولده وحياته ، وأثر فكر جماعة الفن الحديث والفن الأوربى على أعماله ، والواقع الإجتماعى وأثره على أعماله ، والموضوع فى أعماله ، ومعالجته لشخوصه فى اللوحة ، وعلاقة أعماله بأعمال ريفيرا ، والتمرد وأثره على الشكل واللون فى أعماله ، ومرحلة التعبيريه وأسلوبه البنائى ، ومعالجته الفنية ، وتحليل أعماله ، وتعرض الباحث للفنان عز الدين حمودة مولده ونشاطه ، والتحولت الفنية فى أعماله ، والصورة الشخصية عنده ، وتحليل لبعض أعماله ، وتعرض أيضاً إلى الفنانة زينب عبد الحميد نشأتها وحياتها ، والحياة الشعبية وأثارها على أعمالها ، وأراء النقاد فى أعمالها ، ورؤيتها الفنية مع تحليل لبعض منها ، كما تحدث الباحث عن الفنان يوسف سيده نشأته ، ودراسة لرسوم الأطفال ، ومنابع الرؤية عنده ، وأثر الفن الغربى على أعماله ، ورؤية الفنية مع تحليل لبعضها ، وتعرض الباحث للفنان صلاح يسرى نشأته ونشاطه ، ومصادر الرؤية عنده ، والإتجاهات الحديثة ومدارس الفن الغربى وأثارها على أعماله ، ورؤيته الفنية مع تحليل لبعضها ، وتناول أيضاً الفنان جاذبية سرى نشأتها ونشاطها ، والحياة اليومية الشعبية وأثارها على أعمالها ، والمؤثرات

الحديثه على أعمالها ، والأطفال فى لوحاتها ، وشخص المرحله الأولى مع تحليل لبعض أعمالها ، والمرحله الثانية وتحليل لبعض أعمالها أيضاً ، وتعرض الباحث أيضاً للفنان ولیم إسحاق مولده وحياته ، والمؤثرات التى أثرت على أعماله من خلال الفنانين الغربيين ، وتحليل لبعض أعماله الأولى ، وفى النهاية قام الباحث بعرض نتائجہ وتطبيقاتہ فى فن التصوير من خلال بعض أعماله .هذا وقد بذل الباحث ما إستطاع من جهد ، وهو يؤمن بأن الكمال لله وحده ، وما هذا إلا محاولة أولى أشكر الله سبحانه وتعالى أن وفقنى حسب إمكانياتي وقدراتي ، كما أشكر أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور صابر محمود الذى تفضل بالإشراف على هذا البحث وحاطني برعايته وتوجيهاته فإن كان هناك شيء طيب فى هذه الرسالة فالفضل لله ثم لأستاذي ، وإن كان شيء من تقصير - والتقصير سمة البشر - فهو منسوب لى ، ولا أقول هذا تواضعاً إنما هى الحقيقة التى يقر بها كل من يخطو الخطوة الأولى على طريق العلم والمعرفة والله المستعان .

, her art vision , and analysis some of it . The researcher talked about the artist "Yossif Sidah" , his beginning , his study for children drawing , his sources of vision , the effect of the Western art on his work , his art view , and analysis some of it . The researcher exposed to the artist "Salah Yosry" , his beginning , his activity , his sources of vision, the effect of the modern direction and Western art schools on his work, his art view , and analysis of some of it . The researcher talked about the artist "Gazbiah Siry" , her beginning , her activity , the every day folk life and its effect on her Work , the modern effects on her work and the children in her pictures and the characters of the first stage , analysis some of its work , and the second stage and analysis some of its work . The researcher exposed to the artist "William Ishag" , his birth , his life , the effects which affected his work through the Western artists , and analysis of some of his early work . In the end of the reseach, the reseacher showed his own experiment .

of the surroundings and the environment on his beginning , the effect of the folk habits and the early life on his work , his Syrialistic , the case on which he was painting his character , his attempt to join the art with the society , the relation between him and "Magritte" , the effect of "Bosch" and "Gauguin" on him , and analysis of some of his work . The researcher talked about "Hamid Nada" , his life , his beginning and the relation between him and "Al- Gazar" , reality in his work , his use of birds and domestic animals , his characters , the relation between his work and the work of "Ragheb Ayad" , the view of "Hussien Yossif Amin" for him , his symbols , the effect of the modern European art trends on him , his view in abstract , analysis his early work , his style in dealing with the elements of the picture in this stage , his turning from form into superficiality , his second stage , the art characteristics for this stage and the effect of the old Egyptian art on his work .

The researcher talked about the artist "Samir Rafa" , his beginning , his life , the sources of his vision , the effect of the old Egyptian art and Western art on his work , his art view , what distinguish it , the primary and oddity in his work , the characteristics of his work , and analysis of some of his work . The researcher talked about "Mahmoud khalil" , the effect of the countryside on his work , the art processing in his work , and analysis of some of it . the researcher dealt with the artist "Salim Al-Habashy" , his birth , his life , his sources of vision , his art stages , the effect of the Western art on his work , and analysis of some of it . And also , the artist "Ibrahim Masaudh" , his beginning , his life , his sources of vision , the modern art trends , its effects on his work , and analysis of some of it . The researcher dealt with the artist "Kamal Yossif" , his art beginning , the originality in his work , his art processing through the analysis of his work . The researcher exposed to the artist "Maher Raef" , his beginning , his life , the effect of the contemporary art group on him , the sources of vision in his work , and analysis of some of it .

In the fourth chapter , the researcher talked about the modern art group , how it was formed , the art trends of its members . He talked about its members beginning with the artist "Hamid Ewes" , his birth , his life , the effect of the thought of the modern art group , European art and the social reality on his work , the subject in his work , his processing for his characters in the picture , the relation between his work and the work of "Rivera" , the rebel , its effect on the form and the colour in his work , his expressional stage , his structural style , his art processing , and analysis of his work . The researcher exposed to the artist "Iz El-Deen Hamouda" , his birth , his activity , the art turning in his work , the personal picture and analysis of some of his work . The researcher exposed to the artist "Zienab Abdel Hamid" , her beginning , her life , the effect of the folk life on her work and the views of the critics for her work

Research Summary

Painters of art groups

during the fourties in Egypt

The Egyptian art groups during fourties and fifties is considered turning point for plastic art in Egypt'. their move was nearly the only art direction which declared rebel on all the old and search for new depth in the hidden sides in society . the role of those groups was the most important thing on which the researcher wanted his reseach to be poured how it began , how it was affected by folk life and western schools . This message contains four chapters .

It was necessary for the researcher to show in the first chapter the importance of the plastic movement in Egypt before the appearance of these groups , the social and cultural life , its effect on the plastic life before and after the appearance of these groups , the effect of the oriental artists in Egypt on the Egyptian plastic art , arts schools , the effect of the beginning of fine arts schools and create a new history for Egyptian plastic art .

In the second chapter the researcher exposed to the climate in which the three groups grew , also he talked about the freedom and art group , the climate in which this group began , how it formed it was necessary for the researcher to talk about every artist in this group started with "Ramsis Yonan" , the importance of his appearance , his concept, his view for Surrealism , the effect of European art trends on him , his art processing for his work , analysis of some of it , and talking about his abstract stage . And also , talking about the artist "kamel Al Telmesany" , his early beginning life , the effect of Surrealism on his art , his art vision , his view in his abstract direction , his view in the artist "Kandenisky" and I concluded this chapter with the artist "Foad kamel" , his activity , the Surrealism and its relation with him , how it was his turning into abstract , his art processing for his work and his own concept to abstract .

In the third chapter , the researcher talked about the target of forming the contemporary art group. He talked about its first exhibition in 1947 and the second in 1948 and this group's ideas , the view of "Hussien Yossif Amin" about the members of the group and the end of its exhibition in 1949 and the relationship between the three groups, and also how the European Surrealism became Egyptian. Also ,he talked about "Hussien Yossif Amin" who formed this group , his beginning , his life , analysis of some of his work , and talked about each one of the members of the group lonely , starting with the Artist "Abdel Hady Al Gazar" , the effect

Helwan University
Faculty of Fine Arts - Cairo
Painting Department



PAINTERS OF ART GROUPS DURING THE FORTIES IN EGYPT

By

Samir Mahmoud Abd El fadeel

A Demonstrator in Painting Department
Faculty of Fine Arts
Menia University

Supervised by

PROF. DR. Saber Mahmoud

*Painting Department
Faculty of Fine Arts - Cairo
A Thesis Submitted for the Master Degree*

To

*Painting Department
Faculty of Fine Arts
Helwan University*

1997

